

الرّوحانيّة والعناصر الأربعة

نسرين بياوي / باحثة، تونس

قراءة تشكيليّة وجماليّة من خلال بعض النّماذج الفنّية في الفترة الكلاسيكيّة وبدايات الفترة المعاصرة

مقدّمة:

إنّ تحديد الفترات الفنيّة وضبط تيّاراتها عبر العصور لا يعدو أن يكون ضرورة أكاديمية، لا ترسم بدقّة واقع التطوّرات الفنيّة ومراحلها، ذلك أنّ تداخل ملامحها، ممارسة وتنظيرا، غير واضح المعالم، لا من حيث بدايتها ولا نهايتها. إلاّ أنّ مسارها يعرف فترات كمون وبروز فازدهار ثم انحدار، لكن دونما أفول أبدا. إنّ ملامح كل التيّارات تبقى في التّفاعلات الفنيّة، وتحوّلاتها قابلة للحضور في بعض سماتها المميّزة إنْ تلميحا أو تصريحا وفق تحوّلات التّعامل مع مادّتها ولونها كما في العناصر الأربعة مثلا، الشّيء الذي له وثيق الصّلة بالعناصر التّشكيليّة والأشكال الفنيّة ومضامينها التّصويريّة.

إنّ تحوّلات التّعامل مع هذه العناصر الماديّة الأربعة في استعمالها في حالتها الطبيعيّة أو الاصطناعيّة أو الصناعيّة قد جعلها عند صنعها واستعمالها في النّسيج الفنّي بمثابة الحامل له تمظهرات مختلفة. لقد أدرك الفنّانون ،منذ القديم، أنّ جودة المادّة اللّونيّة وحسن انتقائها وإعدادها، يدويّا أو صناعيّا، يؤثّر إيجابيّا في نوعيّة العمل الفنّي من حيث مضمونه الجمالي والرّمزي التّعبيري، بل إنّ ذلك يساهم كثيرا في تحوّلات تطال المضامين نفسها إذ كثيرا ما يتغيّر مدلول اللّوحة بحكم نجاح الفنّان في تخيّر عناصرها التّشكيليّة. إنّ تاريخ الفنّ شاهد على مدى تفاعل التحوّلات في التّعامل مع العناصر الماديّة وعلاقتها مع المضامين من ناحية، وإسهام التّحوّلات في العناصر التّشكيليّة في علاقتها مع المضامين من ناحية أخرى. وسوف نتتبّع هذه التّحوّلات ونتناولها بالتّحليل لنقف على مدى ما وصل إليه هذا التّعامل في الفنّ الكلاسيكي وبدايات الفترة المعاصرة من خلال أمثلة من تاريخ الفنّ تحدّد أهمّ التحوّلات التي شهدتها مختلف المحطّات الفنيّة. يعتبر المنهج التّمثيلي من بين التوجّهات الفنيّة التي عايشت عصر النّهضة وما قبلها حتى سائر المدارس الكلاسيكيّة والكلاسيكيّة المحدثة، وقد كان نقطة البداية في المسار التّاريخي للفنّ الذي تأسّست من خلاله عديد التّوجهات والأنماط الفنيّة المعارضة والمؤيّدة والمستنبطة والمتأثّرة.

فما هي سمات هذا المنهج ومميّزاته؟ وفيم تكمن تمظهراته وأهدافه ومواقفه من العناصر الأربعة من خلال تعامله معها؟

1 – تمظهرات مفهوم الرّوحاني في الممارسة الفنية في الفترة الكلاسيكية وتأثيرها على تجلي العناصر الأربعة :التّمثيل الرّوحاني :

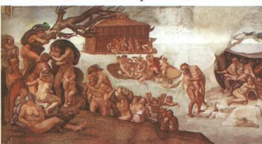
قبل الشّروع في البحث عن حضور العناصر الأربعة في الممارسات الفنيّة في الفن « المعاصر»، لابد أن نقف عند أهم المحطّات التاريخيّة التي سبقت تلك الفترة لرصد أهم التحوّلات التّشكيليّة. فالفترة التّاريخية التي سبقت القرن العشرين كانت مهيّأة لدفع الفنّ نحو آفاق أكثر رحابة، أثّرت المجالات الثّقافية بمفاهيم جديدة كانت السّبب الرّئيسي في تحوّل الرّؤى الفنيّة وتغيّر موادها ووسائلها، فاتّخذ الفنّ منحى مغايرا وموقفا جديدا من المادّة عموما ومن العناصر الأربعة خصوصا، آلت إلى تحوّلات فنيّة في المضامين وعناصرها التّشكيليّة، تلاؤما مع عصر النّهضة.

فكيف برزت هذه العناصر الأربعة في الرّسم من خلال رؤى الفنّانين التّمثيليّة ؟

قد يرتبط التّمثيل بعوالم روحانيّة ميتافيزيقيّة تتجاوز الواقع وترتفع به نحو مفاهيم متعالية وتقترن بكلّ ماهو ذهني، حيث ورد تعريف الرّوحاني حسب قاموس لاروس بكونه في «مرتبة العقل والرّوح...له حيويّة الذّهن ودقّة الذّكاء... وفاء للعلويّة القصوى (1)". وهنا يحاول الفنّان الاستناد إلى الايحاء ليبلّغ المقاصد التي يروم نقلها إلى ذهن المشاهد حيث يتجلى المشهد عبر صور معبّرة مليئة بالمعاني والدّلالات الخفيّة التي تعكس أفكارا دينيّة أو طقوسا أو وقائع حتى وإن كانت أسطوريّة أثّرت في نفوس البشريّة .فهذا النّوع من التّمثيل (الرّوحاني) أعتُمد خاصة من قبل رجال الدّين بهدف تبليغ بعض المواقف الدّينيّة وتمريرها إلى الأذهان، فهي تخاطب الرّوح وتنشد عوالم ميتافيزيقيّة تتجاوز الواقع وتتعلّق بالذّات الإلهيّة وبالدين وبالآخرة بطريقة سلسة تعتمد في الرّسم على الألوان والخطوط. وقد ترتبط جلّ هذه المشاهد وتستند إلى العناصر الطبيعيّة كالملائكة السّابحة في الهواء أو مفهوم التّعالي الذي يجعل كل الأجسام تتطاير في الهواء بعيدة عن كل ماهو ماديّ وأرضي نحو عوالم ميتافيزيقيّة ما ورائيّة.

لا يقتصر المنهج التّمثيلي على فترة زمنيّة محدّدة بل إنه برز بأشكال متباينة وفي حضارات وعهود مختلفة، خاصة في العالمين اليوناني والرّوماني. إنه منهج يرتكز على نقل مشاهد تاريخيّة أسطورية ميتافيزيقيّة أو متعلّقة

بالأنشطة اليوميّة التي يقوم بها الكائن البشري، إضافة إلى مشاهد طبيعيّة تظهر في بعض الجداريات التي ميّزت عصر النّهضة في القرنين الخامس عشر والسّادس



عشر والتي يبرز حضور العناصر الطبيعيّة فيها جليّا كعنصر الماء الذي طغى على جداريّة "مايكل انجلو" " الطّوفان" Le déluge» سنة 1508 وتحديدا في جزء من هذه الجداريّة(الأقواس) (أنظر الصّورة رقم1.

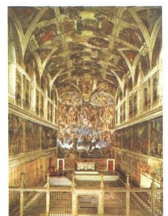
صورة رقم (1) : ميكال أنج، جداريّة قبّة "الطوفان"، 1905، (مشهد عام للقبّة)، الكنيسة سكستين

Michel-Ange, (détail) de fresque de la voûte, « Le déluge, 1905 ; vue générale de la voûte de la chapelle Sixtine.

تبدو الألوان في هذه الجزئيّة من العمل باهتة تعبّر عن حالة الشّخوص وعن هول تلك اللّحظة التي تغلب عليها الرّماديات بشكل كبير، ذلك اللّون المحدّد للون السّماء وللون الماء بنفس الدّرجة الضّوئيّة تقريبا كما ميّز هذا اللّون بعض الشّخوص المذعورة العاريّة حينا والمكسوّة حينا آخر والتي بدت وجوهها شاحبة وأعناقها مشرئبّة، وتتجلّى لنا بعض الألوان كالأزرق الفاتح والبنّي المميّز لقميص ورداء بعض الشّخوص والبنّي الذي يمثّل لون البناء في ظلّ هذا الطغيان للألوان القاتمة. تتراوح الخطوط بين الليّن الذي يمثّل حركة الرّياح والماء وكذلك الغيوم في السّماء وأجساد الشخوص فيما تحدّد الخطوط الصّلبة المستقيمة منها والمائلة البناء وبعض المجاديف.

إنّ ما نلمحه جليّا منذ أوّل وهلة حيال هذا المشهد هو الحضور المسيطر لعنصر الماء وطغيانه باعتباره المحرّك الأساسي لهذا المشهد. وقد تعمّد الفنّان ذلك لإثارة مشاعر الرّهبة في نفوس المشاهدين ولجعلهم يعايشون هول تلك اللّحظة، لحظة «الطّوفان» كما تعكس أبعادا روحانيّة وهو ما يفسّر تموقع هذا العمل الذي وضع في واجهة من واجهات الكنيسة إضافة إلى كبر حجم العمل الذي يزيد في إبراز ما يمكن أن يؤول إليه انسياب عنصر الماء (الطّوفان) من مآس تؤكّد قوّة الطّبيعة بما تتضمّنه من عناصر.

لقد سجّل الفنّان لحظة انغماس الأرض في الماء وما يفرزه هذا الحدث من فزع في قلوب البشريّة السّاعية إلى النجاة بشتى السّبل، حيث لا مهرب ولا ملجأ لها. وهو يرمي، من خلال ذلك، إلى استجلاء علاقة الإنسان بالكون، كما يحاول مايكل أنجلو من خلال هذه الجداريّة، كشف مصير الإنسانيّة حال حدوث كارثة طبيعيّة ومدى قوّة الظّواهر الميتافيزيقيّة الطّبيعيّة، و قد عبّر عنها باللّون الأزرق الفاتح الطّاغي المؤكّد على حضور الماء كعنصر أساسي في هذا المشهد الذي يرمز إلى أهم المفاهيم والمعايير التي تميّز عصر النّهضة الذي اتّخذ من المنهج العقلاني مقياسا لبلوغ الجماليّة المثاليّة، ممّا نتج عنه تطوّر في المعارف التّقنيّة والنّظريّة. لقد طبع هذا التّوجه الإنساني عصر النّهضة حيث جعل فنّانوها الإنسان محور العالم كلّه ومقياسا له، متّبعين طريقة الرّسم الخطي وربط المضامين التّصويرية بالكائن البشري على اختلاف تواجده مع العناصر الطّبيعيّة في الفنّ الذي اتّخذ منحى روحانيّا ماورائيّا متعلّقا بالعقاب والجزاء أو باليوم الآخر وهو مايفسّر جداريّة (Le jugement dernier 1541 - 1587) «يوم الحساب» «لمايكل أنجلو» التي ارتبطت بموضوع دينيّ تبرز عظمة الخالق وقدرته أمام ضعف البشريّة وعجزها في يوم الحساب (أنظر الصّورة رقم 2-3).



الصورة رقم (2) : داخل كنيسة سيكستين في خلفية المشهد جدار طاولة التضحية مع الحساب الأخير 1587 - 1541

Intérieur de la chapelle Sixtine à l'arrière plan le mur de l'autel



الصورة رقم (3) : إعلان الملائكة عن الحساب الأخير (جزء)

Les anges annoncent le jugement dernier (détail)

وتحدّد جزئية من عمله «الطّوفان» لحظة إعلان الملائكة عن يوم البعث وقد مثّلها «مايكل أنجلو» من خلال شخوص شبه عارية، متداخلة يمسك البعض منها بعصيّ ينفخون من خلالها وسط كوكبة هائلة من المياه المتدفّقة التي تميّزت باللّون الأزرق على اختلاف تدرّجاته ممّا يدعّم لحظة هيجان الماء فيما يحاول البعض الآخر البحث عن سبل النجاة من الغرق.

لم يتردّد الفنّان في الاستناد إلى بعض التّباينات اللّونية كالألوان المتكاملة: الأحمر والأخضر، أو الألوان الحارّة والباردة كالأحمر والأزرق لغاية شدّ انتباه المشاهد ومزيد التّأثير فيه إضافة إلى الاختلاف في طرق توظيف الخطّ، كالخطوط اللّيّنة المميّزة للماء ولأجساد الشّخوص مقارنة بالعصيّ ذات الخط المستقيم التي تعطي للمشهد اتّجاهات متعدّدة في قراءتها. وبالتّالي فالعناصر التّشكيليّة من لون وخط تؤثّر في المضمون التّصويري تبعا لتوجّه الفنّان وحسب الهدف الذي يرنو إليه والذي يبدو من خلال هذا المشهد متعلّقا أساسا بموضوع ميتافيزيقيّ مثير للرّهبة المرتبطة بأحد العناصر الطّبيعيّة (الماء)وبالإنسان ومصيره. كما يرتبط نفس هذا التّوجّه بالأسطورة مثل أسطورة «إيكار» التي ولع بها مصوّرو عصر النّهضة والتي تبرز العلاقة المباشرة بالعناصر الطّبيعيّة كالماء والهواء من خلال رغبة التّحليق في الهواء والرّغبة في بلوغ الشّمس، ولحظة سقوط إيكار في الماء (البحر)، كما تؤكّد على قدرة الخالق أمام عجز الإنسان. وتؤكّد بعض الجداريات التي جسّمت هذا المضمون التّصويري على عنصر الهواء وارتباطه بالشّخصيّة الأسطوريّة إيكار إضافة إلى ارتباطه ببعض العناصر الطّبيعيّة الأخرى. تقول «صوفي لابورت» Sophie Laporte : «إنّ أسطورة(إيكار) المتعلّقة بالهواء تكون أحيانا مرتبطة بفترات خرافيّة لها علاقة بالماء كما هو الشّأن بصور أخرى خرافيّة في العصر الوسيط وعصر النّهضة»(2). كما نتبيّن عنصر الهواء في بعض الجداريات السّقفية في عصر النّهضة كذلك من خلال عمل Pietro da

Cortona، Triomphe de la divine, providence 1639-1633 (أنظر الصّورة رقم4). يحوي هذا العمل شخوصا محلّقة في الفضاء ، عائمة في الهواء ساعدها في ذلك تموضع العمل في السّقف ممّا يدفع المشاهد إلى التوجّه بالنظر إلى أعلى وتأمّل شساعة السّماء وامتدادها ذلك الذي نتبيّنه خاصّة من خلال مجاوزة الشّخوص للإطار المعماري، كما نتبيّن دور عنصر(الرّيح) في رفع الشّخوص إلى الأعلى وقد اعتمد الفنّان على الظل والضوء والألوان الداكنة والفاتحة لإبراز العمق والامتداد الفضائي كما استند إلى الألوان المتكاملة، الأحمر والأخضر المتناثرة في الفضاء تناثر الشّخوص.

إنّ تطاير الشخوص في الفضاء له مدلولات عديدة في الفن الكلاسيكي ترتبط أساسا بالرّوحانيات وبالميتافيزيقا باعتبار أنّ هذا التطاير إلى الفوق يحيل



الصّورة رقم (4): بياترو داكورتونا، انتصار التقدير الالهي، 1639-1633، جدارية سقف روما بالازو باربيريني(جزئية)

Pietro da cortona, Triomphe de la divine providence, 1633- 1639, fresque plafond, Rome, palazzo Barberini (detail).



الصورة رقم (5)

Nicola Poussin « Le ravissment de Saint - Paul, 148x120 cm, 1649-1650, Huile sur toile, musée du louvre, Paris

إلى مفهوم التّعالي والسموّ وإلى الرّقي نحو عوالم لا محدودة. فمن خلال بعض التّفسيرات لهذا العمل نتبيّن اعتماد الفنّان الخداع البصري حيث «تتطوّر الأشكال بكل حرّية وتتجاوز عبر خدعة بصريّة الإطار المعماري، في خداع للعين. ففتحة السّماء والرّيح التي ترفع الأغطية والصور المرئيّة من أسفل إلى أعلى في التناظر الجريئ تعطي الخدعة بأنّ الخيالي قد غمر الواقع وأنّ الضياء الذهبي المتفاني قد وحّد المشهد ؛ إنّ الألوان التي تتحمل التأثير الفينيسي تؤكّد على مراكز الدّلالات وتحرّك الكتل(3)». يضفي هذا المشهد نزعة روحانيّة نستشفّها من خلال هذا التّعالي للشّخوص في الفضاء وفي المطلق، كما تتجلّى خلفيّة هذا المنزع الرّوحاني الذي يسم الفترة الكلاسيكيّة والتي تُرجع أغلب الظواهر وخاصّة منها تلك التي لا يطالها العقل المجرّد إلى الماورائيات. فإذا كل ما يتحرّك دليل على ماله من صلة بالحياة التي يطالها الخيال المطلق في تصوّراته في إحيائيّة

العمق السّفلي والعلوي باحثا عن موقع ارتكاز، يكون للمنطق مرجعا يضمن دلالاته تلافيا لخدعة بصريّة، تعكسها دلالات الألوان كرمز للمعاني المتداخلة في الشّكل ومضامينه. فإذا الكلّ يطمح إلى الارتفاع والعلوّ من خلال التّلاشي والانسياب بمفعول الهواء الدّافع إلى الفوق تماما كما يستسيغه مبدأ النّشوء والتّطوّر المبني على قاعدة المادّة المتصاعدة في تحوّلاتها لتصفو خلال مراحل تواجدها فتستحيل في شكلها وكتلتها شيئا فشيئا إلى ما لا يرى ثمّ إلى ما لا يدرك إلاّ بما يستطيعه الإحساس الماورائي. عندئذ تتحرّك الأشكال بكل حريّة وتطفو متمرّدة عن الإطار المادّي، تسيّرها ظواهر خفيّة وقد أذابتها وحلّلت مكوّناتها الماديّة. إنّنا إذن نلمّح إلى تواجد دقائق كلّ المكوّنات الماديّة في مراحلها العليا حيث يفضي اندماجها وانصهارها إلى تواجد لاماديّ في عالم الماورائيات لا ندرك منه ولا من مؤثّراته ودلائله إلاّ الرّيح والهواء لتسمو إلى مفاهيم تفوق مداركنا، لا تطالها إلاّ عبقريات بعض الفنّانين في بحثهم في تماهيات الفضاء وفي الهواء ورغبتهم في الإحساس به بما يؤول بهم إلى حدّ الارتماء والغوص فيه وما تولّده تلك اللّحظة من شعور بالحريّة والإنفراد اللاّمادي الذي يحيي فينا قوّة التّواجد اللاّمشروط والذي يتخلّص من قيود الوجود المادّي والانتماء إلى عالم خارجي عمّا يعيشه الإنسان العادي. وهنا تكمن قوّة الانسلاخ ممّا هو متعارف إلى مجالات تصعب على الكائن المادّي وهو ذات الأمر الذي نتحسّسه من خلال عملي «نيكولا بوسان» «صعود سان بول» حيث نتبيّن من خلال العملين تشابها كبيرا لا يفصل بينهما سوى بعض الفوارق. حيث تبرز لحظة التخلّص والإنسلاخ من مكبّلات العالم المادّي ولحظة الصّعود إلى أعلى نحو العالم الفوقي الذي يتعالى عن المادّي. يبرز العمل الأوّل المنجز سنة 1643 (أنظرالصّورة رقم 5) لحظة صعود القديس «سان بول» بردائه الأحمر وهو يتوسّط أربعة شخوص تقوم بدفعه نحو الأعلى، ترتدي الشخصيّة الأولى رداء أزرق أمّا الشخصيّة الأخرى فترتدي رداء أصفر فيما بدت الشّخوص الأخرى أسفل القديس عاريّة. أمّا الجزء السّفلي من هذا العمل فيمثّل الأرض بجبالها وامتدادها. تتراوح فيها الألوان بين الحارّ والبارد، محدّدة للتّباين الذي أضفى على الصّورة تفاؤلا: تفاؤل القديس بهذه اللّحظة، لحظة علوّه إذ طغى على الخلفيّة اللّون الأزرق. لون السّماء والهواء ممتزجا ببياض يملأ الجوّ نقاء وصفاء. تعمّد الفنّان من خلال هذا العمل إبراز هذا التّقسيم الثّلاثي بين السّفلي المتمثّل في الأرض والعلوي والمتمثّل في السّماء وما بينهما الهواء الذي يحمل الشّخوص والقديس نحو الأعلى. وبالتّالي يبدو حضور عنصر الهواء اللاّمادي وغير المرئي من خلال تموقع الشّخوص وانسيابها داخل الفضاء الفسيح الذي غلب عليه اللّون الأزرق، لون الامتداد والعمق وهو ما نتبيّنه من خلال عمل "نيكولا بوسان" الثّاني والذي يحمل نفس العنوان و يتناول نفس اللّحظة، لحظة صعود القديس والتي أنجزها بين سنتي 1649-1650 (أنظر الصّورة رقم 6).

لقد تقلّص عدد الشّخوص ليصبح ثلاثة، حاملة لأجنحة ممّا يشير إلى الملائكة وممّا يساعد على عمليّة الصّعود بالقديس. هذا إضافة إلى حضور العنصر المعماري الذي يؤكّد حضور المنظور والعمق. ينقسم هذا العمل كذلك إلى ثلاثة أجزاء: العلوي السّمائي والسّفلي الأرضي والأوسط أي الهواء الذي يحمل الشّخوص. بدت الخلفيّة، على عكس العمل الأوّل بألوان شاحبة يغلب عليها الرّمادي والبنّي ممّا يحيل إلى إمكانيّة استدعاء عنصر آخر من العناصر الأربعة وهو الماء(المطر، الغيوم)، إضافة إلى التّراب والهواء وفيه إحالة على بركة هذه اللّحظة.

جسّد هذا الفنّان ما اتّصل بذلك القديس من أحداث ارتبطت بمولده وكانت سبب انبهاره كما كان إعجابه العميق بإقلاع القدّيس إلى السّماوات العلى مصطحبا الملائكة في اختراقها الأجواء في انسياب حرّ لا تطاله إلاّ الكائنات الرّوحانية الماورائيّة، وهي تعبير عن ذلك المستوى الرفيع من الإعجاب والغبطة. ويظهر أنّ هذا الإحساس قد غمر العديد من فنّاني الفترة الكلاسيكيّة



الصورة رقم (6)
Nicola Poussin « Le ravissment de Saint - Paul
415x30cm, 1643, Huile sur toile, Florida

فانبروا في تسجيلها حتى صارت سمة تميّز هذه الفترة حيث تتّصل أعمالهم بمفهوم الارتفاع والعلوّ المعتمد على عنصر الهواء والفضاء، الذي ترمز إليه عناصر يحرّكها الهواء وتطفو بها أجنحة الملائكة الطائرة في الأجواء المتعالية عن المادّة. ممّا يجعل من العمل (المشهد) مجالا يدعو للتأمّل والتّفكير حيث «لا يكون موضوع اللّوحة إقلاع الصّور كما هو الشأن لدى فنّاني الباروك. لقد كان المحتوى الرّوحاني والرّمزي الذي ناقشه الفنّانون في المحاضرات الأكاديميّة قائما على الإغراء البصري. على عكس التّأثير التّقييمي لحجم المجموعة الموضوعة في الهواء، فإن الدّقة الهندسيّة والمجرّدة كذلك للإطار وحضور الكتاب والسّيف والمشهد المحدّد بأبعاده ولكن الشاسع بأفقه هي عديد الحوافز على التّفكير»(4) وبالتّالي فإن أغلب العناصر المكوّنة لهذا العمل تدعو إلى التّأويل والتّفكير في ما تحمله وراءها من معان ومقاصد.

هذا ما سعى "نيكولا بوسان" إلى إبرازه في العملين المذكورين سابقا والمجسّدين للّحظة الانفصال عن الأرض نحو السّماء ونحو الهواء الرّحب للتمتّع بلذّة الانفلات من الأرض والإحساس بالانتماء إلى عالم الماورائيات، هذا العالم الشاسع والممتدّ الذي تغيب فيه الحواجز. لقد انخرط الفنّان في ذلك في ما اعتاده فنّانو الفترة الكلاسيكيّة وذلك من خلال خدمته للكنيسة والاستجابة إلى متطلبات العصر، مخلّدا فكرة «التّعالي» في مفهومها الدّيني بما تعنيه من ارتفاع إلى السّماء في أجواء تغمر الكائن بإحساس الغبطة، سواء كان ذلك بفعل إرادي أو حتى في سياق المسار المحتوم للتّعالي وهو مفهوم دينيّ لازم بعض المعتقدات والأساطير حتى أصبح متعلّقا بالماورائيات. ويظهر من خلال كل ذلك أنّ المسار الذي اختصّ به هذا القديس أصبح مطمح البشر ومدار سعيهم لأنّه، فطريّا، منزع البشر السّاعي دوما إلى الطّيران في هذا الفضاء الرّحب للسّباحة في هوائه متمثّلا بالملائكة والكائنات الماورائيّة وفي كلّ ذلك لذّة ماديّة جسديّة يتخلّص فيها الكائن من كتلته، وهي لذّة روحانيّة ينقطع فيها البشر إلى عالم من الماورائيات يذوب فيها الجسد ويتحوّل إلى رمزيّة ملائكيّة تخلص إلى نقاوة هذه الكائنات وصفائها علوّا وكينونة ومزاجا.

تبرز علاقة التّمثيل بالرّمز من خلال لحظة استحضار الفنّان لصور مخياليّة تتعلّق بالفكر الجمعي التي تتعلّق بترسّبات لأفكار دغمائيّة متصلّبة وجامدة يحوّلها الفنّان إلى صور تتشكّل عبر جملة من الرّموز التي تحيل في تمظهرها إلى أفكار قد تتعلّق بالأسطورة. فعلاقة الرّمز بالتّمثيل تكمن في كيفيّة توظيف الفنّان لرموز بشكل تمثيلي تحاكي الواقع ليبرز من خلالها فكرة أو ليكوّن بها مشهدا قابلا للتأويل متعدّد القراءات وهو ما نتبيّنه في بعض الأعمال الفنيّة التي تربط بعض العناصر الطبيعيّة برموز كالنّار التي ترمز للطّقوس الماجوسيّة وللعبادة، أو التّراب الذي يرمز إلى بعض الآلهة حينما يتشكّل أو ينحت أو يرمز لمنشإ البشريّة، أو كالماء الذي يرمز للنّقاء وهو رمز لطالما راود بعض الأفكار

الدّينيّة والأسطوريّة. كما يحيل الماء إلى الخصوبة وهو ما نتبيّنه في بعض الأعمال الفنيّة مثل "ولادة فينوس" حيث التقى عنصر الماء بفينوس المستلقية على البحر لتبرز العلاقة الثّلاثيّة بين الأسطورة والكائن البشري والعناصر الأربعة.

II- استتباعات تحوّل الفكر الجمالي والبحث عن الجوهر في العناصر الأربعة في الفنّ المعاصر:

لتحقيق ما يصبو إليه الفنّان من تقدّم والاستفادة من الثّورة على الفنّ القديم، كان عليه أن يعيد النّظر في ما فرضته الجماليّة التّقليدية المتعارفة آنذاك، وذلك قصد تبنّي مفاهيم تقدميّة تضمن ما يحلم به الفنّان من تقدّم وتخلّص من الأفكار التقليديّة التي طرحتها الفلسفات اليونانيّة (لدى أفلاطون مثلا) التي لا تعترف إلاّ بالجمال الخاضع لمقاييس وضعت كمعايير لتقييم العمل الفنّي الذي يكون مرتبطا بالشّكل المثالي. لكن الثّورة لم تتنكر لهذه المثاليّة الأفلاطونيّة بل استندت إليها كمنطلق ميتافيزيقي. فالاهتمام يكون بالشّكل الجوهري عوض الشّكل الظّاهري، ويقوم ذلك على المبدأ العام الذي مفاده أنّ حقيقة الشيء أبعد من مظهره المرئي وأعمق من سماته الملاحظة بصريّا، وهي أيضا أعمّ وأشمل من مشهده الحسّي، لذلك نعتوه بالبعد اللاّمادي أو الشّكل الجوهري والحقيقة الباطنيّة للأشياء.

لقد أثّر هذا التوجّه الجديد في الفنّانين وبالتّالي في أعمالهم الفنيّة التي كانت تنزع إلى توخّي النّقل والمحاكاة، فتجاوزوها إلى بواطن الأشياء وجوهرها ليطبعها أصحابها بصفاتها الكامنة ذات الكيان المطلق والخلود الأزليّ، فأمكن لهم، بذلك، إبراز ذاتيتهم عند بحثهم عن الجمال الحقيقي المطلق في الطّبيعة. لقد أدّى هذا التحوّل إلى بروز تحوّلات أخرى جديدة تسعى إلى تجريد الواقع المرئي وهو ما أثرى آراء فلاسفة الجمال في العصر الحديث حيث تأثّر به عديد الفنّانين التّشكيليين «كماتيس» و«كاندنسكي» و«بيكاسو» و«سيزان»، الذي آمن بوجوب البحث عن الجوهر.

وبذلك توالت دعوات تبنّي إعادة النّظر في الجمال لدى فلاسفة العصر الحديث وفنّانيه، فأضحى اهتمامهم منصرفا أساسا إلى ذلك الجانب الميتافيزيقي إذ تأثّرت لديهم قيم الجمال ومفاهيمه وظهر ذلك جليّا في أساليبهم و أدائهم، وقد سندتها حرية تجسيد الأشياء في اللّوحات التي تكاد تكون في تجريدها مجموعة من الخطوط والأشكال المجرّدة، لها مدلولها الطّبيعي دونما ارتباط بالشّكل الواقعي الذي ألفه السّابقون، فتكون على شاكلة إيحاءات وإشارات تحوي في أرضيتها اللاّمادية رموزا لا تمتّ إلى الواقع بصلة. وقد انخطرت في هذا المسار بعض الحركات الفنيّة الحديثة للتّعبير عمّا وراء الواقع والدّخول في مقاصد ميتافيزيقيّة لتعطي صورة مشحونة بالمعاني وقابلة لعديد التّأويلات والتّفسيرات، فتبنى ذلك السّرياليون الذين بحثوا في التّعبير عن الواقع بطريقة جديدة، وأساليب ابتكاريّة مستحدثة انبنت أساسا على البحث عن الجوهر من خلال تجاوز الواقع إلى عوالم ما ورائيّة، وهو حسب نظرهم واقع مكبوت داخل النّفس البشريّة قد يتجسّد في الأحلام أو الخواطر.

فكيف تمظهر هذا المفهوم في بعض الممارسات الفنيّة المعاصرة في علاقتها بالعناصر الطبيعيّة الأربعة؟

1- نحو البحث عن قراءة جديدة للعناصر الطبيعيّة في العمل الفني في القرن العشرين:

لا شكّ أن ذلك لن يولد من فراغ. فمن أجل هذه الولادة كان لابدّ من توفّر الظّروف والتّحوّلات التي سينشأ فيها ذلك الفنّ ضمن التّفاعلات الحضارية القائمة والتي سبقت مجيئه. لقد قام الفنّ في كل العصور على أساس فكرة جوهريّة هي الجمال، ولأن الجمال هو صفة إلهيّة فهو ذو وجهين: ظاهره العالم الدّنيوي المادّي المتمثّل في الطّبيعة وأشكالها المتنوّعة والمتعدّدة وباطنه القيمة

الإلهيّة. فالتوجّهات القائمة تحوم أساسا حول هذين المنزعين، يطفو من حين إلى آخر أحدهما على الآخر، غير أنّ الفراغ الذي ظهر في مواضيع التّوجّه الأوّل قد منح المنحى الثّاني إمكانية الغلبة، فانتهت الأعمال اللاّمادية التي تبحث في العناصر الأربعة إلى رموز قصد الغوص في جوهر المواضيع وإلى ما تحويه من صفاء في الإنجاز وجلال في المقصد، تطوّع الأشكال الطّبيعية لتتلاءم مع المقصد وتتجانس في ما بينها حتّى أنّ معالم العناصر الأربعة، الماء والنّار والتّراب والهواء تكاد تختفي وتذوب على نحو يصعب معه التفطّن إلى وجودها، وقد لا يبقى منها سوى آثارها وذلك إمعانا في الوصول إلى أبلغ درجات النموّ والبهاء ونقاوة الجوهر. ولاستجلاء ذلك نستعرض دور الفنّان «بول سيزان» في بلورة إشكاليّة الجوهري في الفنّ حيث أُعتُبر الممهّد للحركة التكعيبيّة من حيث اعتمادها على الاختزال في الشّكل والإبقاء على الجوهري. فممّا لا شكّ فيه أن «سيزان» هو الممهّد للحركة التجريديّة من خلال بحثه في اللّون الذي لم يعد مجالا للمحاكاة ونقل الطّبيعة والمشهد الخارجي بل هو انطباع وإحساس داخلي وجوهري للفنّان، يخصّ ذاته دون غيره، وقد اعتمد عديد الفنّانين المعاصرين على هذه النّظرة المستحدثة في تعاملهم مع العناصرالطبيعيّة (الماء والتّراب والهواء والنّار) بطرق متعدّدة وبتقنيات مختلفة، وقد ساعد ذلك على مزيد الاعتناء بالبعد اللاّمادي في الفنّ في ارتباطه بهذه العناصر، وهو ما سنسعى إلى إبرازه في مراحل لاحقة من البحث. .يقول «بول سيزان» إنّه يريد «أن يجعل من التّأثيريّة شيئا يبقى ويستمرّ... مثل فنّ المتاحف»(5).

2 – العناصر الأربعة من خلال التّوجّه التّجريدي: التّقديم الرّوحاني لعنصر الهواء عند كاندنسكي :

لقد ارتبط الفنّ منذ الفترة الكلاسيكيّة، في بعض معالمه، بالماورائيّات والرّوحانيات أي، حسب تعريف جلال الدّين سعيّد «بالجوهر العاقل المدرك لذاته من حيث هي مبدأ التصوّرات، والمدرك للأشياء الخارجية من جهة ماهي مقابلة للذات والروح مقابلة للمادة والبدن. والروحانية هي المذهب القائل بأنّ الروح حقيقة قائمة بذاتها ومتميّزة عن المادة، وتقابلها المادية. ويطلق على المذهب الرّوحاني أيضا القول بأنّ الرّوح جوهر الوجود وأنّ حقيقة كلّ شيء ترجع إلى الرّوح السّارية فيه»(6).

فحسب هذا التّعريف يقترن مفهوم الرّوحاني بالماورائيات ليقترن بالسّمو والتّعالي حيث يتجلّى في مجال الفنّ من خلال الشّخوص الدينيّة المتعالية المحلّقة في الفضاء الرّحب كتعبير عن القدرة وعن انسلاخها عن العالم السّفلي نحو الفضاء الرّحب وفي الهواء وبين السّماء والأرض. وتكون هذه الشّخوص عادة مرفوقة بالملائكة التي تحيط بها وتدفعها نحو الأعلى، وقد تواصل هذا التوجّه الرّوحاني، في جزء منه، في فترات متقدّمة من الفنّ ليشمل الفنّ المعاصر لكنه كان بطريقة جديدة تجريديّة تبحث عن الدوافع الداخليّة للفنّان استنادا إلى الألوان والخطوط المجرّدة من الواقعيّة على عكس النّمط الكلاسيكي الذي يسعى إلى محاكاة ونقل الواقع نقلا أمينا. وهو ما يحيلنا إلى بعض أعمال فنّانين مثل فاسيلي كاندنسكي الذي يُعتَبر الممهّد للفترة المعاصرة.

لقد انخرط الفنّان كاندنسكي، في هذا التوجّه التّجريدي اللاّموضوعي الذي هدفه دفع العمل الفنّي نحو مجالات أوسع حيث تغيب فيه الصّورة المحاكية للعالم المرئي لتبدو في شكل إيحاءات وإشارات لونيّة، وقد انعكس هذا في طريقة تجلّي العناصر الأربعة من ماء وتراب وهواء ونار في حضورها اللاّمادي، وذلك عبر طريقة تأليفيّة لهذه العناصر لتبدو متناثرة هنا وهناك، محلّقة غير ثابتة تجسّم حركة الهواء المتحرّر كذهنيّة الفنّان إزاء تقاليد الطّبيعة ونقل ظواهرها لتحضر في شكل خطوط مختلفة الحجم والسُّمك والأشكال والألوان، معبّرة عن مشاعر الفنّان ومواقفه تجاه أي مضمون، وذلك



صورة رقم (7) فاسيلي كاندنسكي، "أزرق سماء"، 1940، زيت على قماش، 73–100صم، المتحف الوطني للفنون الحديثة بباريس

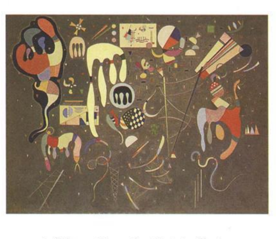
Wassily Kandinsky, Bleu de ciel, 1940, huile sur toile, 73 x 100cm, Musée National d'Art moderne, Paris

في تداخل العناصر التّشكيليّة وانسجامها. وهذا ما يسمّيه كاندنسكي «الضّرورة الداخلية» التي تتجاوز الصّورة المحسوسة والمحاكاة والتّمثيل نحو مجالات أوسع تبحث في تجسيم ما يبديه باطن الفنّان وتسعى إلى تجسيم انطباعاته وأحاسيسه الباطنيّة بعيدا عن كلّ ما هو محسوس وحسّوي يبحث في التّعبير المادّي. فالهدف، بالأساس، هو السمو بالممارسة الفنيّة وتحريرها من المكبّلات التي يمكن أن تجعله مقيّدا، ومعانقة عوالم أكثر حريّة تبحث في الجواهر التي عوّضتها التّجريدية بالاختزال و«اللاّموضوعية» (الذّاتية) بحثا عن جوهر المادّة. حيث يمكن الغوص في معنى هذا المفهوم من خلال البحث في نقيضه، فالموضوعي هو نقيض الذّاتي وهو المتعلّق بالفكر وهو ما لا تتدخل فيه العاطفة ولا الرّؤية الخاصّة للموضوع، بل تبقى رهينة العقل، والحقيقة الموضوعية هي الحقيقة «المجرّدة من كل ميل أو غاية شخصيّة... وما هو موضوعي هو الأمر غير الشخصي والخالي من أي تحيّز خاصّ»(7) وهي حسب تعريف جلال الدين سعيّد «مسلك الذّهن الذي يرى الأشياء على ما هي عليه فلا يشوّهها بنظرة ضيّقة أو بتحيّز خاص فهي إذا التّجرّد عن الآراء الشّخصيّة»(8). وبالتّالي فاللاّموضوعيّة تتعلق بكل ما هو ذاتي وشخصي. لقد اهتمّ «كاندنسكي» بالجوهر في عمله التّجريدي ذي البعد الرّوحاني المشحون بالدّلالات والرّموز. فعنصر الماء أو الهواء مثلا قد يقتصر فيه على اللّون الأزرق الذي اعتمده عديد الفنّانين كذلك، منهم خاصة «إيف كلين» حيث احتلّ هذا اللّون مكانة كبيرة في أعماله نظرا لما يحمله من دلالات وما يضيفه على العمل وباعتباره إحالة على الكوسموس والكونيّة وعلى الامتداد والهواء والفضاء. يعبّر «فازيلي كاندنسكي» باللّون الأزرق على الامتداد واللاّنهائي، فهو لون السّماء ولون الفضاء الممتدّ حيث يقول: «إن قوّة عمق الأزرق تكون أكثر كثافة في الدّرجات الأكثر عمقا والتي يصبح تأثيرها أكثر خصوصية. إنه بقدر ما يكون الأزرق أعمق بقدر ما يجذب الإنسان إلى اللاّنهائي ويثير فيه الحنين إلى النّقاوة وأقصى الإحساس العلوي. إنّه لون السّماء، كما نتصوّره، على صوت كلمة السّماء»(9). لطالما اتّجهت أكفّ المتضرّعين إلى السّماء تطلب الأمان والأمن الذي توحي به زرقة هذا الفضاء اللاّمتناهي والمطلق في مداه غير المحدود وفي كثافة لونه حتّى أن بعض الفنّانين أصبح إسمه مقترنا بنوع من تدرّجات هذا اللّون، وللفنّان «كاندنسكي» موقعه في اعتماد هذا اللّون في بعض أعماله والتي يرنو من خلالها إلى البحث عن الامتداد، فهو يتعامل معه لا كنتاج مادّيّ لوصفات تتدرّج كمّا ونوعا حتى بلوغ الأزرق المرجوّ، بل باعتبار ما يرى فيه من بعد ماورائي وعمق لانهائي بل وروحاني غير محدود حتّى صارت عبارة سماء مرادفة لزرقة مميّزة (سماوي) ترنو لها كلّ مفاهيم هذا اللّون. لذلك كان الأزرق سماويّا كلّما اقترب من لون السّماء في صفائها ليكون تأثيره أكثر خصوصية. فوجب إذن على كاندنسكي أن يخوض في

هذه الكوكبة الزّرقاء ويغوص في طيّات تلوّناتها علّه يقف على ما استعصى على إدراكه من مدلولاتها الرّوحانية، وكأنّي بالفنّان يسعى إلى توليد المفاهيم من زرقة تنفلت كلّما اقتربت منها وتزداد غموضا كلّما حاول الإلمام بها. يشحنها بما يجيش في أعماقه من مشاعر تستمدّ قوّتها هي الأخرى من مدلولات سريّة لهذا اللّون، جذبت الفنّان إلى ما وراء المدلول الحسّي نحو مجالات علويّة يغمرها الإحساس بالنّقاوة والانفلات من ماديّة رمزيّة دنيويّة، إنّه الإحساس العلوي الذي تختصّ به الكائنات الماورائيّة في سموّها المكاني والمعنوي. فالسّماء بأزرقها رمز الصّفاء والنبل والسموّ عمّا عهد الكون المادّي، لذلك كان التعلّق بهذا المجال سمة من سمات الإبداع. إن هوس الفنّان «كاندنسكي» لا يحتمل هذا الفراغ النّقي الرّوحاني، (أنظر الصّورة رقم7).

إنّ توجه الفنان المعانق للعلى لايكاد ينفصل عن أغلب أعماله التي استند فيها إلى اللّون الأزرق وإحالاته الرّمزية كما لا تنفصل شخوصه العائمة والسّابحة في فضائه الفسيح، فضاء الأزرق، الفراغ الذي يعدّه الفنان ليكون خلفيّة لامتناهية الامتداد.

لقد عمد في عمله «زرقة السّماء» إلى تحميل الفضاء (الهواء) ما تبقّى في إدراكه من جذور المادّة ليرى فيه جسيمات كونيّة سابحة في حريّة الهواء، تحلّق وفق ميولات الفنّان الذي يشحنها في غمرة الإحساس الرّوحاني بما يمكنه أن يربط صلة بالفضاء العلوي ويضفي عليها من الأشكال المغتربة والألوان المتناقضة للوصول إلى تركيبة ماورائيّة ملهمة يتنزّه في مجالها الرسّام داخل عالمه. و بذلك يكون هذا الفضاء السّماوي اللاّمتناهي في أبعاده ميدانا للفنّ ومحملا للإبداع الحرّ الذي لا يخوضه إلاّ من امتلأت مداركه بمدلول اللّون الأزرق، وقد تسرّبت تقنياته الفنيّة ومواضيع أعماله بحريّة الهواء وانسيابه كما الماء والضّوء المتغلغلة في تخوم الأراضي وسفوح الفضاء المتعالي، حيث تنساب شخوص «كاندنسكي» متناثرة بطريقة تشابه طريقة التّصوير في الفترة الكلاسيكيّة داخل الكاتدرائيات والكنائس بما



صورة رقم (8) واسيلي كاندنسكي، حركات مختلفة"، زيت على قماش، 1941، نيويورك
Wassily kandinsky, « Various actions »,
Huile sur toile, 1941, New york

يميّز الجوّ الرّوحاني الذي يعهده الفنّان في الهواء وهو ما يبرز لنا من خلال عمله زرقة سماء«Bleu de ciel»

لقد مهّدت الظّروف التّاريخية لبروز منهج كاندنسكي القائم على البحث في جوهر وإيحائيّة الشّكل للتّعبير عن «الضّرورة الداخلية» معتمدا على الأشكال المجرّدة التي تبحث في الباطني للظّواهر المرئيّة، فكان أوّل عمل تجريدي له سنة 1910 عبّر فيه عن المضمون «العاطفي» الذي يستدل عليه برمزيّة اللّون. ففي عمله«زرقة السماء» يتجلّى طغيان اللّون الأزرق الموحي بالفضاء(السّماء) والمشير كذلك إلى عنصر الهواء، تدعمه بعض الأحياء السّابحة العائمة في هذه الزرقة داخل فضاء اللّوحة ذات اللّون الأحمر والوردي الممتدّ في تناثر عناصره، ممّا يحتّم على البصر مسح مختلف أرجاء اللّوحة لتصبح بذلك رؤية هذا العمل غير ثابتة بل متنقّلة، فالتّباين بين الأرضيّة أحاديّة اللّون وبين العناصر التجريديّة المشبعة بالتّفاصيل تجبر المشاهد على التأمّل من جهة، وعلى

جهة أخرى. ذلك أن الفنّ، من منظوره، هو إحساس داخليّ نابع من الذّات، إنّه بحث عن الحريّة وتجاوز للثّقل الإنساني والمادّي، إنّ علاقة الفنّ بالرّوحانيات تجسيد لهذه الرّغبة في التحرّر ومعانقة عوالم ماورائيّة علويّة في الجوّ، ذلك المجال الجمالي الحقّ والأقصى في خفته كعنصر طبيعي مرتبط ، بخاصيته هذه لدى كاندنسكي بمفهوم الرّوحانية التي تجسّدها أعماله من خلال الأشكال المنطلقة في الفضاء الرّحب والمتحرّرة من كل القيود وهو كذلك ما يبرّره اعتماده اللّون الأزرق السّماوي بما يوحي به من عمق ماورائي لامتناه حيث يقول «(. . .) لكن يجب ألاّ نتصوّر الجوّ الرّوحاني من خلال هذا المثال الملموس تقريبا إنّه روحانيّ، نفس الشيء كما الهواء، يمكن أن يكون نقيّا أو مليئا بعناصر غريبة»(11) . وفي نفس هذا الإطار يبرز عمله «حركات مختلفة» (أنظر الصّورة رقم8) حيث يضمّ



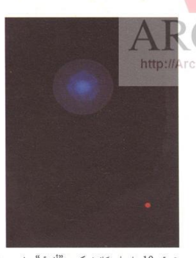
صورة رقم (9) واسيلي كاندنسكي، "نحو الأزرق"، المتحف الوطني للفن الحديث، بانبيدو

Wassily Kandinsky, « Vers le bleu » Musée National d'Art moderne George Pompidou, 1939, Paris

تدقيق النّظر لتقصّي جزئيات العمل وتفاصيله من جهة أخرى، وقد تميّز الأثر خاصة بالانتشار والعمق الذي نتحسّس فيه حضور عنصر الهواء وأحيانا الماء المعبّر عن رؤى الفنّان الدّاخلية. يقول «بول لوي ريمي» Paul Louis Rimuy بخصوص هذا العمل: «هنا على خلفيّة زرقاء توحي بالسّماء، يتصوّر الرّسام كائنات مجهريّة تظهر معلّقة في الفراغ في كامل تحليقها. إنّ حريّة الأشكال وتفنّن الألوان وانشراح التّركيبة تساهم في إعداد كون مستقلّ خاصّ بالفنّان» هو عبارة عن قلعة عاج حقيقية «في سنوات الحرب العالمية الثانية المظلمة»(10).

وهكذا يحاول من خلال هذه الكائنات السّابحة والمحلّقة في الفضاء السموّ بالفن والتّعالي به.

فاعتماد «كاندنسكي» على عنصر الهواء وعلى الكائنات المحلّقة هي رغبة منه في تجاوز الواقع وتخطّيه نحو عالم من الحلم، هو حلم الطّيران من جهة وهي كذلك رغبة في السموّ نحو عوالم روحانيّة ميتافيزيقيّة من



صورة رقم 10 واسيلي كاندنسكي، "أزرق"، زيت على قماش، 49x36صم، متحف الفن المعاصر، 1927، نيويورك

wassily Kandinsky, Bleu, huile sur Toile, 49x36cm, Museum Modern art, 1927, New York

(الهواء) الذي بسطه الفنان في عمله هذا شخوصا وأشكالا مبهمة ومشبعة بالغرابة والغموض لا نستطيع تحديد هويتها قد تحملنا لعوالم حلميّة أو خرافية، كما قد نستشف من خلالها بعض الأساطير القديمة المرتبطة بالأرواح الشريرة السّابحة في الفضاء.

لقد اتخذ الفنّان واسيلي كاندنسكي في هذا العمل نفس توجه عمله "زرقة سماء" حيث تطايرت الأجسام الغريبة على فضاء اعتمد فيه الفنّان اللّون الأزرق المائل إلى الرمادي لونا موحّدا وهو ما يميّز أغلب أعمال هذا الفنّان، فالمهمّ بالنسبة إليه هو ما يبسطه على هذه الأرضية من أشكال تتعدّد وتختلف ألوانها، أمّا الخلفية فيقتصر دورها على احتوائها.

لقد بدت الأجسام الغريبة مختلطة بالخطوط والأشكال في حركات مختلفة، يزيد في تدعيمها الخطوط المتموّجة واللّيّنة المتناسقة التي طغت كذلك على المشهد وشكل الأجسام الغريبة المتطايرة في الفضاء(الهواء). لقد تلوّنت هذه الأشكال والأجسام بألوان مختلفة زاهية كاللّون الأحمر واللّون البرتقالي والوردي والبنفسجي والأزرق الفاتح إضافة إلى اللّونين الأصفر والبني الفاتح، وهي كلّها ألوان تعطي المشهد حيويّة وتشير للحياة والحركة في هذا الفضاء الأزرق المتعالي الذي يجمع كلّ هذه العناصر التي انسجمت في ما بينها والتي جمعتها الحركة الرّاقصة والمتنوّعة حيث برع الفنان في تشكيلها داخل عمله معطيا للمشاهد إحساسا بالحركة داخله رغم ثباته.

لم يكتف الفنان بهذه المخلوقات السّابحة في (الهواء) في أعماله بل قد استعاض عنها ليفسح المجال أمام أشكاله الهندسية (أنظر الصّورة رقم 9).

تبرز من خلال هذا العمل أشكال هندسية وخطوط دقيقة وغليظة تحوم وتتطاير في فضاء على خلفية اتخذت من اللّون البنّي الفاتح لونا موحّدا لها، وما نلاحظه في هذا العمل هو تنوّع الأشكال المعتمدة واختلاف ألوانها. لقد تمركزت داخل هذا العمل ثلاث دوائر ذات ألوان مختلفة كالأزرق والأخضر والبنفسجي كانت محاطة بخطوط لينة ومتموّجة، تمركزت الدّائرة الزّرقاء في الجزء العلوي من العمل فيما احتلت الدائرتان الخضراء والبنفسجية الجزء السّفلي، ويبدو أن كلّ الاشكال واللّطخات اللّونية والخطوط تحوم حول الدّائرة الزّرقاء المتعالية ومتجهة صوبها وهو ما يحدّد عنوان العمل «نحو الأزرق»، ومن جديد نتبيّن دور اللّون الأزرق ومكانته في أعمال واسيلي كاندنسكي الذي يعتمده أساسا ليبرز الفضاء والهواء الممتّدين إضافة إلى محاولته من خلاله إبراز تموقعه الذي عادة ما يتخذ موقعا ترنستنداليا متعاليا، وهو ما يبرز وضع الفنّان للّطخة الزرقاء في الأعلى وكلّ العناصر الأخرى المكوّنة للعمل في الأسفل تتضرّع لها وتنشدها. لقد اعتمد الفنان واسيلي كاندسكي في هذا العمل على جملة من الألوان الأخرى التي بدت ثانوية مكوّنة تباينات خفيفة كالأزرق والبرتقالي والأصفر والبنفسجي والأحمر والأخضر وهي ألوان متكاملة إضافة إلى الألوان الحارة والباردة التي برزت بشكل ثانوي أمام عظمة اللّون الأزرق. ونتبيّن هذا النزوع نحو اللّون الأزرق المتعالي كذلك في عمله «أزرق» الذي أنجزه سنة 1927 (أنظر الصّورة رقم 10). يتّضح جليّا في هذا العمل اللّون الأزرق الدّاكن الذي أحاط بكلّ العمل وبرز في شكل خلفيّة، وقد تدرّج هذا اللّون شيئا فشيئا ليبدو داكنا أكثر نحو الأعلى ممّا يشير إلى العمق والامتداد واللاّنهاية، يتخلّل هذه الغيمة الزرقاء دائرة في الجزء العلوي من العمل تلوّنت بلون أزرق فاتح متدرّج من النواة إلى محيطها، تتوسطها دائرة زرقاء فاتحة مشعّة تعطي بصيصا من الضوء وفي الأسفل من جهة اليمين برزت دائرة صغيرة لا نكاد نلمح حضورها تلوّنت باللّون الأحمر.

لقد حاول الفنّان إبراز قدرة اللّون على التّعبير وعلى تجسيم أفكاره المشبعة بالرّوحانية التي تنشد المتعالي، مصدر الرّوحانيات والماورائيات، وقد جعل الفنان مفهوم (التّعالي) في هذا العمل يبدو لامتناهيا لعظمته،

تؤكّده التّدرجات اللّونية والبحث في كيفيّة تجسيم العمق فكان التدرّج بالأزرق نحو الدّاكن لإبراز الامتداد، فيما كان التدرّج نحو الفاتح داخل الدّائرة العلوية مجالا للإضاءة ورمزا للنّور، أمّا الدّائرة المتموقعة أسفل العمل من جهة اليمين فقد أحدثت، رغم صغر حجمها تباينا كبيرا داخل العمل يلفت الأنظار إليها أراده الفنان حتى يبرز ما تنشده هذه الدّائرة الحمراء من رغبة في الارتقاء إلى مصاف المتعالي. يبدو هذا العمل للمشاهد في الوهلة الأولى وكأنه أمام سماء حاوية لكواكب تتطاير في الهواء، أحد العناصر الطبيعيّة الأربعة وهو ما يبرز تعلّق الفنان بالكسموس وباللّون الأزرق الذي سوف يكون له أثره الكبير في الفنون المعاصرة في ارتباطه بعنصر الهواء.

لقد احتكم توظيف عنصر الهواء في العمل الفنّي إلى عدة تغيّرات وتحوّلات وذلك تبعا لتغيّر الأهداف والمقاصد التي يروم الفنّان إبرازها حيث بدا في الأعمال التّصويريّة ملازما للمشهد الطّبيعي دون تركيز كبير على حضوره الذي لا يبرز إلاّ من خلال حركة الأمواج واضطرابها أو من خلال الجوّ العام المميّز للمشهد مع الرّومنسية خاصّة أو الواقعيّة فالانطباعيّة، لكن طريقة تناوله بدأت تتغيّر في الفترة المعاصرة، وقد بدت معالم هذا التحوّل تتمظهر في بعض الإنجازات التّصويريّة وفي بعض الأعمال الفنيّة التي تراوح فيها حضور عنصر الهواء بين الحضور المادّي واللاّمادي.

خاتمة:

إن التّطوّر الذي شهدته أوروبا منذ نهاية القرن التّاسع عشر، والظّروف التّاريخية والاجتماعية التي عاشتها إضافة إلى التحوّلات الفكريّة والتوجّهات التي أتاحت التّقدم العلمي هي من الأسباب التي ساعدت على تغيرالمعايير الفنيّة وبروز الاتّجاهات التجريديّة الرّافضة للواقع والتقاليد الكلاسيكيّة. فاتّجه الفنّان إلى العفويّة والصدفة والارتجال في إنجاز عمله، وقد انعكس ذلك على طريقة معالجة العناصر الطبيعيّة في علاقتها بالرّوحانيات، فهي الأداة التي يدمج فيها الفنّان المادّة اللّونية لتصبح مميّعة (الماء) فينتج عن ذلك مائيات متعدّدة تكون مصدر الإيحاء باعتماد الألوان الحارّة في إشارة إلى عنصر النّار وإلى شدّة حرارة الطّقس أو أنها تحضر من خلال الأثر حضورا ضبابيّا يتخطّى التّجسيم والتّمثيل نحو الاختزال وإخراج العمل في مساحات لونيّة وخطوط قد تكون متمازجة أو متضاربة في ما بينها. خلال هذا التّيّار الفنّي العالمي الذي ظهر مع بداية القرن العشرين وتأكّد في ما بين الحربين كظاهرة لا تقتصر على جماعة محدّدة بل شهدت انتشارا عالميّا بدأ مع الانطباعيّة والرمزيّة والتكعيبيّة، حاول الفنّانون تخطّي المفاهيم التقليديّة للفضاء التّشكيلي الذي كان متّبعا منذ عصر النّهضة، وتمّت بذلك إعادة بناء فضاء اللّوحة على معايير جديدة.

قائمة المراجع

(1) Petit Larousse illustré.p.953

(2) Elisa De Halleux, Iconographie de la renaissance italienne tout l'art Encyclopédie. P. 48.

(3) Patricia FRIDE - CARASAT - ISABELLE Marcadé, Les mouvements dans la peinture, comprendre et reconnaître. P. 37

(4) Suzanne Claire Guillais, POUSSIN, Ed. ATLAS, paris, 1994. P.50.

(5) Paul Cezanne, Comprendre la peinture, ourage de Jean Goigoux. P.89

(6) جلال الدين سعيّد، "معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية »، ص224.

(7) "المنجد في اللّغة المعاصرة»، ص1537 .

(8) جلال الدين سعيّد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص456.

(9) Wassily Kandinskey, Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier.p.149.

(10) Paul Louis Rimuy, L'histoire de l'art, cubisme et surréalisme. P.2246.

(11) Wassily Kandinskey, Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier .p.166.



شعريّة العتبات في روايــة «الأســود يليــق بـك» لأحــلام مستغـانمي

بوشوشة بن جمعة/جامعي، تونس

■ **تعدّ العتبات النصية مبحثا مهما من مباحث الشعرية المعاصرة في مجال السرد الروائي، حيث تواترت جهود كبار المنظّرين والنقّاد الفرنسيين، من أمثال ليو هوك (Leo Hook) وجيــرار جينيــت (Gérard Genette) وشارل غريفل (Charles Grivel) وفيليب لوجون (Philipe Lejeune) وكلود ديشي (Claude Duchet) وهنري ميتيران (Henri Mitterrand) وغيرهم من الباحثين والنقّاد، الذين سعوا إلى ضبط حدودها النظرية، وبلورة صور علاقتها بالنص الروائي من جهة وبالقارئ من جهة ثانية، وإبراز مختلف**

الوظائف الإشهارية، والإغرائية والتفسيرية والإفهامية والرمزيّة، التي تضطلع بها، خدمة للنص الروائي في بعديه الجمالي والدلالي.

وقد أطلق جيرار جينيت على العتبات تسمية «النصوص الموازية» (Paratextes) وقسّمها إلى ضربين وسم أوّلهما بـ «النـص المحيـط» (Peritexte) ويتضمّن العنوان الأساسي والعنوان الفرعي والعناوين الداخلية للفصول (Intertitres) والمقدّمات والملحقات والفاتحة والملاحظات الهامشية في أسفل الصفحات والنهايات والمنقوشات، وكل ما يتعلّق بالمظهر الخارجي للكتاب، كالصورة المصاحبة للغلاف ومقطع من الرواية، فيما وسم ثانيهما بـ «النص الفوقي» (Epitexte)، ويفيد تلك الخطابات الموجودة خارج الكتاب والمتعلّقة به والدائرة في فلكه، مثل الحوارات والمراسلات والشهادات، فضلا عن التعليقات والقراءات المتّصلة بالنص الروائي(1) والذي يبقى أساس وجود كل خطابات النصوص الموازية، حيث تستمد منه مشروعية وجودها، ما يعلل العلاقة الدينامية المتبادلة بينهما. وهذا ما جعل فيليب لوجون يدرك العتبات «خطاب حاشية»(Discours lisière). وهذا الخطاب «يتحكّم في القراءة كلها ويوجهها»(2)، ذلك أنّ العتبات تبرمج نموذج القراءة وسلوك القارئ كما قد «تنصب له حبالا سيميائية مقصودة» (3)، بسبب انفتاح أفق قراءة العتبات وتأويلها، ما يسمها بالتعدد الدلالي والالتباس بحكم تعدّد سياقاتها التداولية واختلاف وظائفها ونوعية قرّائها ومتلقيها. وهو ما بيّنه جيرار جينيت وحذّر منه في كتابه «عتبات» عند قوله «احذروا النصوص الموازية»(4)، حيث دعا القارئ

إلى عدم الطمأنينة إلى ظاهر العتبات، ومن ثم الانتباه إلى ما يمكن أن تبطنه تلك العتبات من مفارقات ومن ألاعيب فنية قد تؤدي إلى تضليله بدل أن تشكل مداخل إيجابية ومنتجة لفهم النص وبوّابات رئيسية للدخول إلى عوالمه(5). فالعتبات : نصوصا موازية هي بمثابة جسور العبور إلى النص المركزي الرواية، ما يعلل أهمية التعامل معها في ضوء علاقاتها العضوية بالنص الروائي والتلازمية بقارئه، الذي «يحرك التفاعل بين العتبات ونصوصها»(6). وهو ما يسم فعل قراءتها بالدينامية التي يستمدها من انفتاحه على أفق تأويلي لا منته. وهي دينامية القراءة التي أطلق عليها فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) تسمية «وجهة النظر الجوالة»، والتي تمثل قطب ميثاق القراءة بين النص والقارئ(7)، ذلك أنّ النصّ «لا يمكن أن يدرك دفعة واحدة فهو ليس على سبيل المثال واقعة تحدث أمامنا في لحظة واحدة، حيث تكون جميع عناصرها ماثلة لوعينا بل هو نص لغوي مكوّن من سلسلة من الجمل والفقرات وربما الفصول كما أن كل جملة تحتمل عددا من الترابطات مع الجمل الأخرى الموجودة في النص».

فقراءة الافتتاحية أو العنوان على سبيل المثال لا يمكن أن تنتج فهما تاما بأي حال من الأحوال بل تنتج لدى القارئ على الأصح توقعا احتماليا ما. وهذه الحالة تجعل القارئ يتخذ موقعا داخل النص أي في النقطة التي وصلت إليها القراءة، وفي نفس الوقت يحتفظ لنفسه بوجوده خارج النص، لأنه دائما وفي كل نقطة يبني توقّعات تبحث لنفسها عن تأكيد في كل ما سيقرأه لاحقا في النص»(8)، ذلك أن النص «لا يستجيب في كل الحالات لتوقّعات القارئ، حيث يدفعه دوما إلى إلغاء السابق منها في ضوء ما يكشف له من عناصر جديدة بديلة عنها»(9). وهو ما يشرع آفاقا لامتناهية من القراءة والتأويل.

ثمّ إنّ العتبات، وإن أبانت ظاهرا عن ترافدها مع بعضها البعض وتنافذها، ومن ثمّ تعاضدها فيما بينها فإنّها تتمايز عن بعضها البعض، باعتبار اختلاف السمات المفيدة الدالّة لكل منها وتباين مقاصد الكاتب من كلّ منها واختلاف الوظيفة أو الوظائف الموكولة إليه : جماليا ودلاليا في النصّ الروائي، ما يجعل كل عتبة يفترض أن تخلق وضعية تواصلية معينة ما بين كل من الباث (الكاتب – الناشر) والمتلقي (المرسل إليه(10).

إنّ بحثنا في شعرية العتبات النصّية لرواية : «الأسود يليق بك» للكاتبة أحلام مستغانمي يتنزّل ضمن السياقات النظرية للعتبات، قبل أن يتجاوز تخومها فيمثل نموذجا إجرائيا لها، خاصّة وقد تحوّل التشكيل البصري للعتبات إلى مظهر من مظاهر الشعرية أسهمت التقنيات الحديثة (الحاسوب، الماسح الضوئي، الفوتوشوب) في ترسيخه. وهو مبحث نقدي جدير بالاهتمام لقيمة العتبات: نصوصا موازية، الوظيفية، في الكشف عن معالم النص، والذي ترتبط معه كما مع قارئه بعلاقة تفاعلية تكاملية، ما يعلل ثراء دلالاتها الإيحائية والرمزية وتنوّعها.

1 – عتبات الغلاف وشعرية الكتابة والصورة

يعدّ الغلاف أولى عتبات العبور إلى عوالم النص الروائي الرمزية والدلالية، حيث يشكّل ذلك النص الموازي (Paratexte) الذي يحدّد جيرار جنيت ماهيته ومفهومه في كتابه «عتبات»(Seuils) بأنه «ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرّاءه، وعموما على الجمهور أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية»(11). فيكون الغلاف بما يحويه من عتبات متعدّدة ومتنوّعة تمثل مجتمعة ومتعاضدة عناصره التكوينية، وهي عتبات : الهوية الأجناسية وهوية المؤلف، والعنوان والصورة، ذلك اللقاء البصري والذهني، الذي يتمّ بين الكتاب/ وهنا الرواية، والقارئ/ المتلقّي لها، وذلك لما يتضمنه من مؤشرات محيلة على النص الروائي ومؤطّرة له في مختلف سياقاته، التي احتكم إليها فعل إنشائه، واستمدّ منها السمات المفيدة الدّالة عليه.

وسنعمد إلى دراسة العتبات التي حواها غلاف رواية «الأسود يليق بك» للكاتبة أحلام مستغانمي من خلال التركيز على العلامات الدالة على شعريتها: استقراء وتحليلا وتأويلا، يبقى أفقا منفتحا على أكثر من احتمال.

1.1. عتبة الهوية الأجناسية:

تتمثل في ذلك التحديد، الذي يوجّه من خلاله المؤلف قارئه المفترض/ ومتلقي نصه، نحو نموذج محدّد من القراءة، يتمايز عن غيره من النماذج – وهنا النموذج الروائي – حيث تصدّرت عبارة : «رواية» الغلاف بورودها في أقصى اليمين. وهو الجنس الأدبي، الذي تتماس فيه الحدود بين الميثاقين التخييلي / الروائي، والمرجعي/الواقعي، إلى حد الالتباس.

وقد اختارت المؤلفة اللون الأسود لكتابة عبارة «رواية»، ما أضفى عليها سمة البروز بفضل خلفية بياض لوحة الغلاف، والتناغم في علاقتها بصيغة العنوان : «الأسود يليق بك»، من حيث تصدّر لون السواد لها، إلّا أنّه يبقى دون بروز شكل خطها وسمكه ومساحة تشكيله البصري وسواد لون مداده.

2.1. عتبة هوية المؤلفة :

تتحدّد هوية المؤلف – وهنا المؤلفة أحلام مستغانمي – بأنّه «ذلك الشخص الواقعي المسؤول اجتماعيا، والمنتج للخطاب في نفس الوقت، وهو يوجد بين (النص وخارج النص) وتتحدّد مظاهر الوجود الواقعي، من خلال التأليف والتسمية والتشبيه : ذلك أنّ المؤلف(هو الذي يقرّر الكتابة) ويسعى من حيث المقصدية إلى التواصل بها مع عامّة القراء. والكتاب لا يعرف إلّا به أو بالاسم الذي يضعه على الغلاف، لأنه منه بمثابة السبب من المسبّب إلى حد ما. وأما النسبة التي تنتج عن ذلك فهي دلالة على العلاقة التي تقوم بين المؤلف ونصه على مستوى الإحالة. إننا نعرف المؤلف من كتابه (كتبه) ونستدل على الكتاب (الكتب) باسم مؤلفه من باب انتساب هذا إلى ذاك»(12).

و قد وردت هوية المؤلفة / أحلام مستغانمي صريحة أي من خارج البناء النصّي على غلاف الراوية محيلة على صور متعدّدة ومتفاعلة مع بعضها البعض ومتكاملة من ذاتها : الجنسوية : أنثى في مجتمع ذكوري لا يزال ينظر بعين الريبة إلى كيانها كما إلى بيانها في آن والمرجعية : اسم علم يمتلك وجوده الواقعي في شتّى أبعاده المحلية والقومية والكونية والأدبية : شاعرة وروائية ذاع صيتها بعد احتفاء القرّاء والنقاد بنصوصها، التي حملت العلامات الدالة على موهبتها : كاتبة / مبدعة وعلى اختلافها في المشهد الروائي العربي، ومن ثمّ على خصوصيتها تجربة روائية تتميز بالعلامات الدالة على تفرّد أفانين حكيـهـا وعوالم مخيلتها السردية وأسلوب إنشائها، ما أكسبها شهرة أدبية تخطت عتبات المحلية وحدود القومية لتدرك مصاف العالمية.

وقد وردت هوية المؤلفة بخط يختلف شكلا وسمكا عن ذاك الذي رسمت به الهوية الأجناسية لنصها وكذلك لونا، حيث رسم باللون الأحمر المكثّف دلاليا، بحكم غنى إمكانات تأويله، حيث يؤشّر إلى العشق حالة متمكنة من كيان الأنثى وصفة دالّة عليها وإلى الإغراء والغواية والنرجسية مدارات احتفاء في كتابها، والتي تشكل محافل أناها / المؤنّث المركز / في النص والهامش / خارجه / في الواقع. وهي محافل تتحول فيها انجراحات الكيان وأعطاب الروح والجسد إلى دلائل عنفوان على صعيد الكتابة : رهانا يحوّل خسران الوجود إلى أفق حياة منشود.

ثمّ إنّ هوية المؤلفة / أحلام مستغانمي تظهر أيضا داخل نصها الروائي، كمؤشّر على الكتابة، من خلال بثها جوانب من ارتحالات الذات في المكان : الجزائر– دمشق – بيروت – باريس– القاهرة، وجميعها فضاءات مدينية احتضنت صورا من واقع تجربتها في الوجود ومغامراتها في الحياة، وكشفها لصور من طقوس عشقها للوجود، والموجود على إيقاعات فنون الشعر

والموسيقى والرقص، وجميعها فنون أثيرة في النفس ومتواترة في النص المستغانمي، المشتق من 'كيان كاتبته، التي تحذق تسريد تلك الفنون وتسديتها في نسيجها الحكائي.

3.1. عتبة العنوان :

شغل العنوان -و لا يزال- منزلة مهمّة في مباحث النقد الأدبي المعاصر في الغرب الأوروبي، وبالأساس الفرنسي منه، وذلك لما يطرحه من إشكاليات نظرية / جمالية تتصل بماهيته ووظيفته وعلاقته ببقية مكوّنات النص الأدبي، إلى حدّ استقلاله بعلم خاص به، هو علم العنونة(13) (Titrologie). وهو ما يعلل تواتر المقاربات النقدية، التي رامت ضبط حدوده النظرية، ماهية ومفهوما، وبلورة مجمل وظائفه في علاقته بالنص الأدبي من جهة ثانية.

فقد عدّه ليو هوك أهمّ عتبات النص، باعتباره «مجموع الدلائل اللسانية من كلمات وجمل وحتى من نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه وتشير إلى محتواه الكلّي ولتجذب جمهوره المستهدف»(14).

أمّا جيرار جينت فقد اعتبره نصّا موازيا، شأنه شأن العتبات الدالة على غلاف الكتاب على الهوية الأجناسية وهوية المؤلف، وهوية الناشر، فضلا عن عتبة الصورة، ينضاف إليها مجموع العتبات الداخلية وهو بذلك العتبة التي تمهّد للدخول إلى عالم النص الروائي.

فالعنوان: «نص مختزل ومكثّف ومختصر. إنّه نظام دلالي رامز له بنيته الدلالية السطحية وبنيته الدلالية العميقة»(15)، ذلك أنّه «إشارة تتصدّر العمل أو الموضوع في شكل صيغة تحيل إلى ما يقصده الكاتب»(16). وهو ما يجعله يسهم وبفعالية في التأسيس لانتماء النص الأدبي / الأجناسي والثقافي والإيديولوجي، إلّا أنّه يتميّز عن النص الأدبي- وهنا الروائي- بعدد قرّائه، الذي يفوق بكثير عدد قرّاء النص الروائي الفعليين. «وذلك لسببين» أولهما موقعه الخارجي على صدر الغلاف وثانيهما وظيفته الأساسية التي تتمثل في جلب انتباه القارئ وإثارة انتباهه. إنه يتجه إلى القارئ الافتراضي (Lecteur virtuel) أو المحتمل (17) (Potentiel).

ولهذا عدّ العنوان مقوّما بارزا من مقوّمات المنهج السيميائي، لما يختزنه ويختزله من دلالات محدّدة لهوية النص وموحية بتيماته، ومرجعياته وإيديولوجية كاتبه وإستراتيجيته في الكتابة. كما عدّ العنوان من أهمّ عناصر النص الموازي (Le paratexte) التي تسيّج النص، وكذا المدخل، الذي يلج من خلاله القارئ/ والمتلقّي إلى عالم النص الروائي، حيث يضطلع بوظيفة المحافظة على هويته في شتى صورها وأبعادها، باعتباره «خطا كاليغرافيا قارّا ومستقلا عن مصدره وسياقه»(18)، ومثال هذه السمات الإيحائية والرمزية للعنوان هي التي تدفع القارئ / المتلقي نحو التأويل، الذي يبقى أفقا مشرعا على اللانهائي من توقعات فعل القراءة واحتمالاته.

الأسود يليق بك: صيغة عنوان أرسلتها الكاتبة أحلام مستغانمي اختيارا وإثباتا، وقد وسمتها بسمة إغواء القارئ المفترض / وملتقى روايتها بهذا الثوب الأسود وإغرائه بصاحبته، من خلال حكم جعله مناسبا لها، ما يغلّب الوظيفة الإغرائية للعنوان، ويكرّس ذات استراتيجية الكاتبة في صوغ عناوين رواياتها السابقة: «ذاكرة الجسد، و«فوضى الحواس» و«عابر سرير» و«نسيان. com». وهي عناوين الجامع المشترك بينها إغراء قارئها / متلقيها حتى يقبل على اقتناء الكتاب ويقوم بقراءته، بعد أن نجحت في إثارة فضوله للكشف عن عوامل الأنا / المؤنث، والتي بدت غامضة وملتبسة. ومن ثمّ حققت خلط أفكاره وأربكت أنساقها، ذلك أنّ «الاغراء ليس في وضوحه وإنما في غموضه والتباسه» (19). وهو إلى ذلك مرتبط بما يستفز مشاعر القارئ ورغباته فيكون دافعا نحو الاستكشاف : من

قائل هذا الملفوظ : «الأسود يليق بك؟» ولمن يتوجّه به ملفوظا يكتسي إهابا عشقيا، إذ يستحضر الأنثى ويحمل بعدا إيروسيا (Erotique). وهو عنوان يدفع القارئ نحو التأويل بفعل غموضه والتباسه وكثافة إيحائه في كنف إشارته إلى قيمة الرواية، لينتمي بذلك إلى ما أطلق عليه جيرار جنيت تسمية عناوين تيمية» (Titres thématiques) وهي التي تشير إلى تيمة / أو تيمات النص(20). ويكون نجاح الكاتبة في إيقاع متلقي رواياتها في شركها : اقتناء فقراءة، بعد أن اجتذبته صيغة العنوان، الذي وضعته لها، والتي تستفزه وتغريه بالاكتشاف، لما تبطنه من متعة. وهي علامة دالة على حذق الكاتبة لأفانين لعبة التجلّي/والتخفّي، والإغراء/والتمنّع، التي تمارسها مع متلقي رواياتها، ذلك أن نظريات القراءة والتلقي تدرس العنوان «ظاهرة تواصلية تداولية تقتضي التفاعل والمشاركة بين الكاتب والمتلقّي».

إن العنوان هو «بمثابة التسمية التي تلصق بسلعة أو ببضاعة ما، ويجب أن تكون لهذه التسمية قوة إشعاعية إشهارية جارفة، لأن الهدف من العنوان هو الإبهار والتأثير لحمل القارئ على اقتناء الكتاب / السلعة. وهنا تتدخل بقوة وظيفة الإغراء والحث»(21).

هي صيغة عنوان شكّلتها بنية تركيبية ثلاثية تصدرتها عبارة «الأسود» صفة ملفوظ لوني ينفتح على أكثر من أفق تأويلي وبعد دلالي، باعتباره لونا ملتبسا، إذ يحيل إلى الشيء وضدّه، إلى الحياة / والموت في آن.

ثم تلت هذه الصيغة الاسمية الموحية والرامزة، صيغة فعلية، تدّل على التناسب والتناغم «تليق» : أردفتها الكاتبة بتركيب إضافي مسند إلى ضمير المخاطب المفرد المؤنث «بك» فكشفت عن الطبيعة الإسنادية للخطاب، تتوجه به - فيما يبدو - ذات ذكورية إلى كيان أنثوي، معبّرة له عن إعجابها بالتناسق بين اللون الأسود للثوب وصاحبته. وهو الإعجاب الذي يشكل فاتحة عشقية، ما يجعل عتبة العنوان موحية بقيمة النص الروائي المركزية. وهي قيمة العشق، الذي يستمد منه الكائن المذكّر والمؤنث نسغ الوجود لأنه أيقونة الكون.

ولئن مثلت هذه الدلالات أبعاد العنوان التأويلية في حدّ ذاته فإنّ البحث في علاقته بالنص الروائي سيسهم في توضيح مظاهر غموضها، ومن ثمّ تبديد علامات التباسها.

1 - 3 - 1 - علاقة العنوان بالنص الروائي

تبدو العلاقة وثيقة وعضوية بين العنوان والنص الروائي. فالأول : نصّ مختصر/ مكثّف على قدر من الغموض الناجم عن التباس ملفوظه وامتناعه عن الكشف عن أبعاده الدلالية، بينما الثاني (أي النص الروائي) : نص كلي / جامع ولذلك يعدّ العنوان «من مظاهر الإسناد والربط، وبالتالي فالنص إذا كان بأفكاره المشتتة مسندا فإن العنوان مسند إليه. فهو الفكرة العامة بينما الخطاب النصي يشكل الأفكار الأساسية للفكرة العامة يحتويها العنوان» (22).

ثمّ إنّه وعلى نقيض اعتباطية العلاقة بين الدالّ والمدلول عند دي سوسير «فإنّ العلاقة بين النص والعنوان هي علاقة مؤسسة، ولكن هذه العلاقة المنطقية قد تأخذ أشكالا وتجليات لا حصر لها لأنّ لعبة العنوان هي لعبة اللغة، وبالتالي لعبة الحرية والحياة والمطلق»(23).

إنّ صيغة عنوان رواية «الأسود يليق بك» هي في الأصل مقتطفة من مقطع حواري طرفاه هالة الوافي/ المغنية وطلال هاشم/ المعجب بها. فـ«الأسود يليق بك» هي عبارة كتبها طلال هاشم على بطاقة ورد أرسلها على إثر احتفال أقامته بدمشق وكانت موضوع حوار بينهما :

«علقت ممازحة :

ظننتك أحببت حدادي حين كتبت لي الأسود يليق بك ربّما كان عليّ أن أقول إنك تليقين به، الأسود يا سيدتي يختار سادته»(24).

ثمّ تبلور البطلة / هالة الوافي موقفها من اللون الأسود المثير عندها في موضعين من الرواية، أوّلهما في لقاء تلفزيوني عندما سألها مقدّم البرنامج:

لم تظهري يوما إلا بثوبك الأسود، إلى متى سترتدين الحداد؟

تجيب كمن يبعد شبهة:

الحداد ليس في ما نرتديه بل في ما نراه، إنّه يكمن في نظرتنا للأشياء، بإمكان عيون قلبنا أن تكون في حداد ولا أحد يدري بذلك» (25).

وثانيهما عند ما سألها طلال هاشم عن سبب عدم خلعها الأسود في لباسها فكانت إجابتها:

لا ليس بسببه، الأسود محرمي مذ لم يبق لي الموت محرما، إنني أنسب إليه، أشعر أنه يحميني ويميزني عن غيري من المطربات، ثم أنا بطبعي أحب الأسود منذ أيام التعليم»(26).

وبناء عليه، نتبيّن العلاقة العضوية والتكاملية بين العنوان والنص، حيث يمثل «علامة التلاقي الأولى التي تهيئ التواصل بين المتلقي والنص(27)، وذلك «بصفته آلة لقراءة النص، وباعتبار النص آلة لقراءة العنوان»(28)، ما يجعل العنوان دالّا إحاليا وإشاريا يوحي بعوالم النص الروائي، لأنه يمثل تلك «النواة المتحركة التي خطّ المؤلف عليها نسيج النص»(29)، فضلا عما يقدّمه للقارئ / والمتلقّي من «معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتنامى، ويعيد إنتاج نفسه»(30)، وبذلك يكون العنوان تلك الصيغة التي تمنح النص هويته.

وقد مثل عنوان رواية «الأسود يليق بك» لأحلام مستغانمي علامة إجرائية على قدر من التوفيق في مقاربة النص الروائي بغبة استقرائه وتأويله، وذلك في ضوء الوظائف الأساسية، التي تحدّث عنها رومان جاكبسون: المرجعية والإفهامية والتناصية، التي تربطه بالنص الروائي وبالقارئ. فكان بذلك «مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي»(31).

4.1. عتبة الصّورة.

تعدّ الصورة عتبة مهمّة لما تحمله، عنصرا تكوينيا في تشكيل لوحة الغلاف، من مؤشرات موحية بعوالم النص الروائي، تستمدّ منها أبعادها الجمالية / الرمزية والدلالية في آن؛ ذلك أنّ دلالة الصورة في سيميائية تشارلز سندرس بيرس (Charles Sanders Peirce) هي «أيقونة تحيل إلى الشيء، الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها، خاصّة بها وحدها مثل الصورة الفوتوغرافية»(32). وبذلك فإنّ «التعامل معها وإدراكها مؤسس على مرجعيات ومتأثر بالانتماء الثقافي. فكل إدراك ليس محايدا بل إنه مرتبط بقوة بالعادات الثقافية»(33).

لم تكن صورة ورود التوليب الخمس ذات اللون البنفسجي رسما تشكيليا، وإنّما هي صورة فوتوغرافية، أثبتتها الكاتبة/ أو الناشر على لوحة غلاف الرواية للإيحاء بعوالمها، ذلك أنّ حضور باقة ورود التوليب يوحي بوجود شكل تواصل إيجابي بين طرفين كانت فاتحته الإعجاب قبل أن يأخذ مسارا عشقيا، ما يكرّس إيحاءات صيغة العنوان «الأسود يليق بك» ورمزيتها، ملفوظا يتوجّه به طلال هاشم العاشق في المتن الحكائي إلى هالة الوافي / المعشوقة، والتي كان يرسل إليها باقة ورود التوليب مع نهاية كل حفل تحييه أو لقاء تحضره. دون الإفصاح عن هويته الحقيقية، لإدراكه مدى تأثير الورود في نفسية المرأة، فضلا عما يثيره الغموض من فضول الكشف والاكتشاف، وهو الحاذق لأفانين المراوغة والمناورة، في تاريخه الحافل بالعلاقات النسائية، ما يجعله يحقّق ما ينشده من رغبات ويصبو إليه من صور متعة حسيّة.

هي ورود التوليب رمزا دالّا على الاحتفاء بنخب الحياة، في صور شتى تتماس فيها التخوم بين الحسّ/ الجسد والوجدان / الروح، على إيقاعات الموسيقى والغناء وحركات الرقص وسحر الطبيعة الباريسية بالأساس، كما أنّها رمز للتلاشي والفناء/ والحداد وانكسار الحلم، وخسران الأنثى رهانها على الحياة

عند ذبولها. وهذا ما يجعل عتبة صورة باقة التوليب البنفسجية تتناغم ولوني السواد والبياض إذ تتقاطع معهما لتتكامل جماليا ودلاليا، من حيث الإحالة على الشيء وضده، وتحديدا على الحياة في شتى صور محافلها وعلى الموت في مختلف حالاته وطقوس حداده وإيقاعاته، التي تردّد أصداء الفاجعة والفقدان. هي ثنائية مأساة الوجود / والعدم، التي تسيّر الكون وتشكّل علامة دالّة على مأساة الكائن.

5.1. الغلاف/ اللوحة : الشعرية والألوان:

يمثل اللون عنصرا أساسيا في الكون و«هو من المدركات البصرية»(34)، حيث يستخدم «معيارا للحكم على الأشياء والفصل بينها، وله علاقة وثيقة بالنفس البشرية، من خلال تأثير في الإنسان بشكل مباشر»(35)، في مختلف أشكال ممارسته للوجود ومنظوراته له.

فالألوان «ترتبط بأحاسيس الإنسان وحالته النفسية وأنماط سلوكه وردود فعله الواعية واللاواعية، ما جعلها تكون من خصائص وجوده، لما تتضمّنه من أبعاد مختلفة متعالقة ومتكاملة : نفسية واجتماعية وثقافية ودينية، وغيرها، بفضل ما تمتلكه من طاقات هائلة من الدلالات الرمزية والإيحائية يميل الإنسان إلى تفسيرها في ضوء علاقتها في ما بينها، وفي ضوء ما يحيط بها من أشياء متفاعلة معها»(36)، ما يفيد أنّ اللون الواحد قد تكون له أكثر من دلالة وقد تكون له دلالات رمزية متعارضة كدلالة الموت والحياة في الوقت نفسه.

فرمزية الألوان عموما فيها «هذه الإشارة الخاصّة للتعدّد والتنوّع والتجلي والتخفي في الوقت نفسه»(37).

ثمّ إنّ الألوان «ذات علاقة بنفسية المبدع المتحدّث والمتلقّي. ولها وظيفة تحلّ محلّ اللغة ومحلّ الكتابة ولهذا وجب ربطها بالوسط الاجتماعي والجغرافي للمبدع»(38).

ويفسّر العقل البشري الألوان، باعتبارها «تشتمل على سبعة ظلال (أوهويات) رئيسية، هي: الأحمر والأصفر والأخضر والأزرق والأبيض والأسود والبنفسجي»(39)، غير أنّ غلاف رواية «الأسود يليق بك» لا يتوفر إلّا على أربعة ألوان من جملة تلك الألوان السبعة، وهي الأسود والأبيض والأحمر والبنفسجي. وهي الألوان التي سنعمد إلى استقراء دلالاتها الرمزية وتحليل ما تتوفّر عليه من علامات دالّة على شعريتها.

1.5.1. اللّون الاسود:

هو لون بارز رُسمت به عتبتا الهوية الأجناسية للكتاب : رواية وعتبة العنوان «الأسود يليق بك» وهو لون ملبس دلاليّا، لكونه يحتمل الشيء وضدّه، حيث يرمز إلى الحياة / إذ هو لون إغراء عند المرأة وفتنة وأناقة وجاذبية، تختاره للسهرات والأفراح ليكون لون احتفائها بكيانها المؤنث جسدا وبالوجود، انعتاقا من كل القيود وتوقا إلى المطلق، حيث يدلّ من المنظور النفسي على نفسية ثائرة على الظروف، وعلى مبالغة في البحث عن المطلق»(40). وهو اللون الأثير عند بطلة الرواية هالة الوافي المغنية الجزائرية المهاجرة إلى دمشق في لقاءاتها التلفزيونية أو في سهراتها الخاصة مع عاشقها طلال هاشم وحفلاتها مع جمهورها، إلّا أنّ هذا اللون الأسود يرمز بالمقابل إلى الموت، ومن ثمّ يمثل لون الحداد والحزن، الذي تفضّله هالة الوافي حدادا على قتل والدها وأخيها والآلاف من أبناء شعبها الجزائري على يد الإرهابيين الإسلاميين وحزنا منها على هذا الموت في الحياة الذي تعيشه في منفاها دمشق بعيدا عن وطنها الجزائر الذي يمثل الموت المجاني قدر أبنائه دون تمييز، وبذلك فإنّ اللون الأسود يمثل لون حدادها الدائم وحزنها المتمكن منها صفة دالة على خسران ذاتها أنثى / مثقفة أكثر من رهان على الحياة وخسران وطنها الجزائر رهانه على التاريخ.

وبناء عليه يقوم اللون الأسود بوظيفة مزدوجة، فهو لون دافئ يقترن بالحياة / والأنثى، وهو لون بارد يرتبط

بالموت والحداد على الحياة والفقدان. وهذه الطبيعة المزدوجة للسواد هي ذاتها التي وسمت بها الكاتبة عوالم روايتها الأولى «ذاكرة الجسد» ويكشف عنها خالد بن طوبال مخاطبا حياة: «لعرسك لبست بدلتي السوداء، مدهش هذا اللون، يمكن أن يلبس للأفراح وللمآتم؟ لكل لون لغته.. قرأت يوما أن الأسود صدمة للبصر، قرأت أيضا أنه لون يحمل نقيضه ثمّ سمعت مرة مصمم أزياء شهير يجيب عن سر لبسه الدائم للأسود قال: إنه لون يضع حاجزا بيني وبين الآخرين»(41).

2.5.1. اللّون الأحمر:

اقترن هذا اللون برسم هوية المؤلفة فكان بمثابة نقطة الضوء / والنور في لوحة الغلاف، باعتباره لونا نشيطا قويّا ساخنا ودافئا يوحي بصفات الأنوثة، التي جسدتها المؤلفة في بطلة روايتها هالة الوافي نموذج الأنثى المغرية بجمالها الجذاب للآخر/ الرجل: طلال هاشم. وهو بذلك لون عشقي، فضلا عن كونه لونا بارزا مقارنة ببقية الألوان المشكلة للوحة الغلاف، وهي الأسود والأبيض والبنفسجي، وفي بروزه تعمّد من الكاتبة أن تبرز ذاتها أنثى، موضوعا للعشق يتحوّل إلى هوس ومركز اجتذاب للآخر/ الرجل، يحذق ممارسة أفانين التمنّع والغواية، ليبقى هدف شهوة تنتهي إلى الخيبة، إذ تُطلَب فلا تُدرَك، لتكون ضربا من الاستحالة. إنها نرجسية الأنثى التي تبوّئ ذاتها المركز وسلطة القرار/ وتقرير المصير في النصّ الروائي، ثأرا من الآخر: الرجل/ والمجتمع، خارج النص، أي في الواقع، وكل صور قمعه لها وأشكال تهميشه لوجودها وأصناف استلابه لكيانها روحا وجسدا. إنها محافل الأنثى في الكتابة بديلا عن مآتمها في الواقع وإيقاعاتها الجنائزية.

3.5.1. اللّون البنفسجيّ

يعدّ البنفسجي من «الألوان البهيجة» (42). وهو «لون قويّ يتواصل مع الحدس والخيال. إنّه لون تحوّل، لون سلام يحارب الخوف»(43).

ويرى علماء النفس «أن الشخصيات التي تفضّل اللون البنفسجي خيالية، تبدو وكأنها تنتمي إلى عالم آخر غير الذي نعيش فيه. هي شخصيات خلاّقة ومبتكرة تتّسم بقدر من الروحانية والحساسية وتعرف كيف تهرب من الواقع عن طريق الأحلام»(44). وهو -إلى ذلك- لون «يقاوم الانفعال والعصبية الشديدة»(45). وتبقى رمزيته «هي رمزية الأحمر والأزرق ممتزجين. حيث صقل أحمر الأنا، من خلال أزرق الحكمة. وهو يعبّر عن الفترة الانتقالية بين الحياة والأزلية»(46).

واستنادا إلى مجمل هذه الدلالات الرمزية للون البنفسجي، وربطها بعوالم الرواية، نتبيّن توفرها في شخصيته طلال هاشم، حيث تمثل أبرز السمات المفيدة الدالّة عليه، كما على فلسفته في الحياة عامة، ومنظوره للمرأة وتعامله معها خاصة.

فهو مبتهج بالحياة، ممتلئ عشقا بها، من خلال زخم علاقاته النسائية في أكثر من مدينة، وأكثر من بلد، وشربه أفخر أنواع الخمور، وارتياده أفخر النزل والمطاعم وأرقها.

ثمّ إنه يتواصل مع الآخر / وهنا الأنثى هالة الوافي، بالحدس والخيال، في مسعى أن ينزع منها الخوف ليكون مصدر أمنها وسكينتها.

وهو، إلى ذلك، شخصية خلاّقة ومبتكرة، تتسم بالحساسية والحلم، تفتنن في ممارسة حالات عشقها من خلال أنماط سلوك مختلفة، متنوّعة ومتجدّدة، يجتذب الطرف الآخر، هالة الوافي إليه بكل عنفوان، منها إهداؤها باقات التوليب دون توقيع والاستمتاع بصوتها بمفرده في قاعة اقتنى كل تذاكر حفلها، ومفاجأتها بدعوات السفر إلى باريس وفينّا للّقاء والمتعة والحلم بأن ينال منها ما ناله من مثيلاتها.

كل هذا يؤكد التطابق بين رمزية اللون البنفسجي في تعدّد دلالاته وتنوّعها، وبين شخصية طلال هاشم

في مختلف خصائصها النفسية والفكرية والسلوكية والوجودية.

4.5.1. اللّون الأبيض :

يمثل اللون الخلفي للوحة الغلاف وخطاطته الكتابية والتشكيلية، ما يجعله يتوفر على أبعاده الرمزية في حدّ ذاته، ثمّ في علاقته بغيره من الألوان : الأحمر، والبنفسجي وخاصّة الأسود، والأشكال ليمثل عنصرا تكوينيا مهمّا من بنية النص الروائي. فيغدو «مثل هذا البياض كل ما له بلاغة. فعندما تتماس العين مع هذا البياض تصطدم به لأنه يمارس جرأة وشجاعة، ويخفي كلّ ما يظلّ غير مقروء، وربما يكون هذا البياض تجسيد الرفض والنفي والقهر. وإنّ مثل هذا الصمت يترك للقارئ أمر ملئه بما يتطلب السياق»(47) أو بما لا يستطيع الكاتب قوله. وهو ما يطلق عليه البعض من النقّاد تسمية «البياض الفيزيقي»(48).

فاللون الأبيض يفرض على القارئ (المتلقي) «أن يصمت أو يستريح أو يدخل في مجال تأملي محمّل بالدلالة»(49)، وبذلك تتكثّف دلالات البياض لتفيد الوضوح - القوة - الصفاء - الطهارة - انتشاء الذات والصراحة، فضلا عن الصمت والتأمّل.

وبناء عليه فإنّ اللونين الأسود والأبيض يقومان بوظائف مزدوجة تجتمع فيها الأضداد، التي تكون العناصر التكوينية لتقاطباتها. فهما «يمثّلان الإيجابية والسلبية، الحياة والموت في الوقت نفسه»(50)، طالما أنّ كل متضادين «فإما أن يكونا من جنس واحد بعينه مثل الأبيض والأسود اللذين جنسهما القريب اللون»(51).

إنّ احتفاء الكاتبة أحلام مستغانمي بالألوان في عتبة غلاف روايتها : «الأسود يليق بك»، وما انبنت عليه من عتبات الهوية الأجناسية والعنوان والصورة والناشر، من أبرز «ما يتميز به التيار الارتسامي في الفن التشكيلي، لما في اللون من قيم عاطفية ذات طابع غنائي لاسيما إذا اختلطت الألوان ببعضها البعض»(52).

2 - شعرية العتبات الداخلية :

تتعدد العتبات الداخلية / نصوصا موازية وتتنوع في رواية : «الأسود يليق بك»، وتمثلها : عتبة الإهداء وعناوين الفصول الداخلية وتصديراتها، التي تنوّعت روافدها المعرفية والأدبية والفنية.

1.2. عتبة الإهداء:

وردت صيغة الإهداء في خطاب تقصّدت الكاتبة تلوينه بالمراوغة والمخاتلة لمتلقي رواياتها، ما جعلها تكون صيغة ملتبسة، لانفتاحها على أكثر من أفق تأويل. فقد تكون الصديقة الجميلة التي تقصدها ومن أجلها أنشأت روايتها أناها الخاصة الدالّة على ذاتها أنثى/ وكاتبة، وقد تكون ذاتا غيرية ربطتها بالذات الكاتبة أواصر علاقة ما، وفي كلتا الحالتين تبقى الأنثى هي تيمة الرواية مدارا ومدى وانجراحات كيانها وأعطابه روحا وجسدا هي مناخات هذه الرواية وإيقاعاتها، التي استوحتها الكاتبة من إيقاعات الموسيقى والرقص وقامت بتسريدها في سدي النسيج الحكائي لروايتها، والتي تبقى نتاج تقاطب الألم/ والذكرى فتكون الكتابة طوق الخلاص من أوجاع الكيان الأنثوي وشرنقة ذاكرته الجريحة.

2.2. عتبة عناوين الفصول:

اختارت الكاتبة في عنونة فصول روايتها الأربعة مصطلح «حركة» المنتمي إلى مجالي الموسيقى والرقص، وتحديدا رقصة التانغو، حيث قامت الكاتبة بتقسيم روايتها إلى أربع حركات، هي ذات حركات رقصة التانغو، التي يؤديها راقصان : رجل وامرأة، ما مثل علامة انزياح، ومن ثمّ جدّة على تقسيم النموذج الروائي إلى فصول، وهذا الأمر يجعل هذه الرواية تستمد دينامية كتابتها من دينامية إيقاعية الموسيقى وحركية الرقص.

وهي حركات أربع، وردت في الظاهر مستقلة عن بعضها البعض، إلّا أنّها في الحقيقة مترادفة مع بعضها

البعض ومتناف ومتكاملة في سدي النسيج الحكائي للنص السردي.

ثمّ إنّها وسمت بنية كلّ فصل / حركة من حركات الرواية بالتشظي، حيث عمدت الكاتبة إلى استهلاله بعدد من التصديرات المتنوعة الروافد المعرفية والأدبية والفنية. إن بنية التشظي هذه تمثل اتساق نظام حركي قوامه الفوضى، بسبب تقطيع السرد وتداخل مقاطعه ومحكياته، ما وسمه بالتشعّب، الذي يتسبّب في بعض الإرباك لقارئ الرواية ومتلقيها.

إنّها لذّة النص بالمفهوم البارطي الناجمة عن لذة كتابة أحلام مستغانمي الروائية وتلاقي اللذّتين يساوي لذة القراءة ومتعتها، خاصّة وأن الكاتبة وُفقت في تسريد الموسيقى والرقص، ما منح الرواية إيقاعها النغمي الخاصّ، وحركتها المميزة في كنف التناغم بين لغة الغناء / الصوت ولغة الرقص / الحركة.

يسمح لنا البحث في شعرية العتبات النصية، في رواية «الأسود يليق بك» لأحلام مستغانمي، باستخلاص النتائج التالية :

- أهمية مبحث العتبات النصية نظريا وإجرائيا، حيث سمح لنا بالوقوف عند مفاهيم العتبات مثلما بلورها كبار المنظرين والنقاد الغربيين، وطرائق تمثّلها إبداعيّا على صعيد الكتابة الروائية، من خلال نموذج «الأسود يليق بك» لأحلام مستغانمي. وهو النوع من المقاربات النقدية، الذي يبقى نسقه محدودا مقارنة بنسق الإبداع الروائي العربي، وما فتئ يحققه من تراكم في مدوّنته النصّية.

- دينامية العلاقة القائمة بين العتبات والنص الروائي، باعتبارها عنصرا مهمّا من عناصره التركيبية، ولكونه يمثل أساس وجود خطابها، ما جعل التعامل معها يكتسب أهمية خاصّة، في ضوء ما تقوم به من وظائف مرجعية وإفهامية ونصيّة، سواء في علاقتها بذات المبدع واستراتيجيته في الكتابة والتخييل أو في علاقتها بالقارئ/ والمتلقي وصور تأويله لها.

- تفاعلية العلاقة وتكاملها بين العتبات وقارئ الرواية، في ضوء ما تحدّده من مبادئ عقد القراءة بين النص الروائي والقارئ، ذلك أنّ الرواية لا تكتمل بكتابتها وإنما بقراءتها، التي تسهم في إنتاجيتها الجمالية والدلالية، عبر ما تمنحه لها من آفاق تأويلية تبقى مشرعة على المحتمل.

- تعدّد العتبات النصّية لرواية: «الأسود يليق بك»، وتنوع العلامات الدالة على شعريتها: هوية أجناسية: رواية، وهوية مؤلفة روائية ذائعة الصيت، وصيغة عنوان: مغرية لقارئها ومثيرة غامضة ومراوغة له، تتماس فيها التخوم بين الذاتي / والموضوعي، الواقعي/ والمتخيل، الكتابة/ والجسد، عبر حذق الكاتبة أفانين لعبة التخفي والتجلي، إغواء لقارئها، حتى يقتني روايتها ويقبل على قراءتها، بعد أن أوقعته في شركها، وصورة ورود بنفسجية تكرّس مجمل المداليل الجمالية والرمزية للعتبات السابقة، والتي تترافد مع بعضها البعض وتتنافذ لتنسهم مجتمعة في الإيحاء بنبضات الرواية والإيماء إلى أجوائها.

- إن شعرية عتبات رواية «الأسود يليق بك» تتجاوز التشكيل البصري للكتابة، إلى التشكيل اللوني، من خلال رمزية الألوان، التي اختارتها الكاتبة لتشكيل لوحة غلافها، وهي ألوان الأسود والأحمر والبنفسجي والأبيض، ذات العلاقة الوثيقة بنفسية الكاتبة/ مبدعة/ وإنسانة، ولمنظورها الخاص للوجود، وذات التأثير العميق في نفس المتلقي، وفكره، حيث تستثير فيه الرغبة في الكشف عن أبعادها الرمزية في حدّ ذاتها، ثمّ من خلال علاقتها ببعضها البعض في تشكيل لوحة الغلاف، فضلا عما تؤشّر له من دلالات الرواية. وهي إلى ذلك ألوان، يتميز بعضها، مثل الأسود والأبيض برمزيّته المتعارضة، من خلال إفادته الشيء وضدّه، فيما يبقى بعضها الآخر: الأحمر والبنفسجي منفتحا على آفاق من التأويل بلا ضفاف.

- إن كانت العتبات الخارجية لرواية «الأسود يليق بك» متاحة لقاعدة قرّاء عريضة، تتلقاها بصريا فإن العتبات الداخلية تخاطب عدد قرّاء أقل، هم

أولئك الذين قاموا باقتناء الرواية وتولوا قراءتها. وهي عتبات التصدير، الذي تلتبس فيه التخوم بين الذات الكاتبة/ والذات الغيرية لأنثى ما، وعناوين الفصول/ الحركات، التي استوحت الكاتبة تسميتها من فنّ الرقص، الذي عمدت إلى تسريده مع فن الموسيقى في سدي النسيج الحكائي لروايتها، التي جاءت إيقاعية في لغتها وأسلوبها الشاعري، وحركية في طقوسها ومناخاتها وأجوائها.

الهوامش والإحالات

1) انظر: Genette (Gérard) : Seuils. Ed. Seuil.Paris collection Poétique Paris 1987, p8.

2) Ibid p8

3) انظر عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، ج 58 م 15 ذو القعدة 1426 ديسمبر 2005، ص 281.

4) Genette (Gérard), Seuils. p 367

5) Ibid p 367

6) عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، ص. 279.

7) ايزر فولفغانغ: فعل القراءة (نظرية حماية التجارب في الأدب) ترجمة حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس المغرب، 1995 ص 57 .

8) نفس المرجع، ص57

9) لحميداني حميد: عتبات النص الأدبي مجلة علامات في النقد، سبق ذكره، ص26

10) أشهبون عبد المالك : عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، سبق ذكره، ص 229.

11) Genette Gérard : Seuils, Ed. Seuil Collection poétique. Paris 1987. P. 6

12) Le jeune (Philippe) : le pacte autobiographique Ed. Seuil. Paris 1975. P 23 et suivantes

انظر : الشاوي عبد القادر : الكتابة والوجود، إفريقيا الشرق الدار البيضاء. . . 1990 ص 50.

13) ظهرت أولى إرهاصات علم العنونة من خلال دراسة فرنسوا فروري وأندري فونتانا تحت عنوان : عناوين الكتب في القرن الثامن عشر، وقد نشرت بمجلة Langue العدد 11 السنة 1968 ثم ظهرت بعد ذلك العديد من المؤلفات التي اتخذت من العنوان موضوعا وأبرزها:

- Hoek (Leo) : Description d'un archonte . Aujourd'hui . Paris. UGE 10/18/197
- La marque du titre . Paris - Lahaye. Ed . Mouton 1985
- Genette (Gerard) : Palimpseste. Ed. Seuil. Paris 1972 Seuils. Ed. Seuil. Paris 1970
- Grivel (Charles) : Production de l'intérêt romanesque. Paris – Lahaye. Ed. Mouton. 1973.
- Duchet (Claude), La fille abandonnée et la bête humaine. Eléments de titrologie romanesque, In Littérature, n° 12. 1975.

14) بودربالة، الطيب: قراءة في كتاب سيميائية العنوان لبسام قطوس، جامعة محمد خيضر- بسكرة - كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي - محاضرات الملتقى الوطني الثاني : السيميائيات والنص الأدبي، 15 -15 أفريل 2002 منشورات الجامعة، ص 32 .

15) نفس المرجع ص 25.

16) Dictionnaire encyclopédique – Ed. Quillet . Paris 1990 p 69

17) Del Lungo (Andrea) ; pour une poétique de l'incipit. In poétique, n° 94 ; Ed. Seuil Paris, Avril 1994, p 134-135

18) بوطيب، عبد العالي : العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية، جريدة العلم «الملحق الثقافي» السبت 28 أبريل 2001 ص 11.

19) Mitterand (Henri) ; Les titres de roman de Guy des cars, In Sociocritique, Ed. Nathan. Paris.

Genette (Gérard) : Seuils. Ed. Seuils. Paris 1987. P. 87. (Emberto Eco) والقولة لأمبرتو إيكو
20) Ibid : p 87
21) بودربالة طيب : قراءة في كتاب : سيميائية العنوان لبسام قطوس، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني : السيميائية والنص الأدبي 15-16 أفريل 2002 منشورات الجامعة، ص29 .
22) دفة بلقاسم : التحليل السيميائي للبنى السردية رواية جماعة السلام للدكتور نجيب الكيلاني أنموذجا، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، الجزائر، وزارة الثقافة والإعلام، مديرية الثقافة ببرج بوعريرج، 15-16 أفريل 2002 ص 34 .
23) بودربالة الطيب : قراءة في كتاب : سيميائية العنوان لبسام قطوس، سبق ذكره، ص 25.
24) مستغانمي أحلام : الأسود يليق بك، ص 49.
25) نفس المصدر : ص 15/ 16.
26) نفس المصدر : ص 115.
27) الموسى خليل : قراءات في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000 .
28) نفس المرجع.
29) دفة بلقاسم : التحليل السيميائي للبنى السردية، سبق ذكره، ص 35.
30) مفتاح محمد، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1. 1987 ص 92.
31) طنكول، عبد الرحمان : خطاب الكتابة خطاب الألم في رواية، مجنون الأمل، مجلة "كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 9، 1987. ص 135.
32) مبارك، حنون : دروس في السيميائيات، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1. 1987. ص 36.
33) Lazar (Judith) : La science de la communication. Ed. Que sais je - Dahleb. Alger. 2ème ed. p 87
34) عباسي، سالم : اللون (تأثيره في الناس) مجلة بناة الأجيال، العدد 39 دمشق، ص 120، وما بعدها.
35) أسعد، علي : مسرح الجمال والحب والفن في حياة الإنسان، دار الرائد، بيروت، 1981، ص 84/ 85
36) شاكر، عبد الحميد: التفضيل الجمالي، مجلة عالم المعرفة (الكويت)، العدد 267 مارس 2001، ص 270 .
37) أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة 2، 1978، ص 22.
38) تبرماسين، عبد الرحمن : الأنا وتمظهرات الآخر في نثريات تحولات فاجعة الماء، ضمن كتاب: نظرية القراءة المفهوم والاجراء، الجزائر2009، ص154.
39) أسعد، علي : مسرح الجمال والحب والفن في حياة الإنسان، دار الرائد بيروت، 1981، ص 84-85.
40) النابلسي، محمد أحمد : الاتصال الإنساني وعلم النفس، دار النهضة العربية، بيروت 1991، ص 170.
41) مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ط12 ص35.
42) أنظر رمزية الألوان في موقع : http://www.alitthad.com/papier.php ?name :news&file :article&side :83439
(43) موسوعة ثقافية عن الألوان : http://www.radiodijla.com/forums/showthread.php
(44) معاني الألوان في علم النفس : http://barqhooxscom/t980.topic
(45) الألوان في علم النفس وتأثيرها الصحي. http://www.tegaraworld.com
(46) عثماني، سمية : التواصل عن طريق الألوان : https://sites.google.com/site/patrimoine.pop/p1alwan
(47) الربابعة، محمد : الخطاب الشعري عند محمود درويش، بتراء للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2001، 1
(48) انظر : محمد الجزار : الأسلوبية الاتصال والتأثير ضمن كتاب : جماليات التلقي والتأويل، ط1، تقديم عز الدين إسماعيل، صادر عن أعمال الملتقى الدولي الأول للنقد الأدب الأدبي، القاهرة أكتوبر 1997 .
49) تبر ماسين، عبد الرحمان : العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 102.
51) أحمد، محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة ط2، 1978، ص 92 .
51) بن مالك، رشيد : مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة الجزائر 2000 ص 15، نقلا عن ابن رشد، كتاب المقولات، حققه محمود قاسم الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1980، ص 144.
52) تبر ماسين، عبد الرحمان : الأنا وتمظهرات الآخر في نثريات تحولات فاجعة الماء، ضمن كتاب نظرية القراءة المفهوم والاجراء، ط1، الجزائر 2009، ص 126 – 130.

بلاغة الخطاب الملتبس
في رواية «الباقي..» لآمنة الرميلي الوسلاتي

ذكرى بن صالح/جامعية، تونس

■ نثير في هذه المقاربة قضية تندرج في صلب ما يسمّى اليوم في النقد الأدبيّ بـ «التجريب» الذي يعني في أبسط تعريفاته رفض سنن الإبداع والقراءة (1) السائدة، لأجل خلق اتجاه مناوئ للمستقرّ في الذاكرة الأدبيّة. وبإمكان الدّارس للمدوّنة الروائيّة العربيّة، أن يلاحظ أنّه مع ازدياد الوعي بضرورة تجديد مناخات الخطاب الإبداعيّ وضخّ دماء جديدة فيه، برزت لدى الرّوائيّين رغبة حقيقيّة تتغيّى تغيير المعايير الذوقيّة في مستوى تقبّل القرّاء للنصوص القصصيّة.

ولقد شدّت انتباهنا تجربة إبداعيّة فريدة مثّلها إصدار روائيّ جديد للأديبة التونسية آمنة الرميلي الوسلاتي(2) في روايتها الباقي. . .(3). فأثناء قراءتنا لهذه الرواية راودتنا عديد الأسئلة المتعلقة بخطّة الروائية في بناء خطابها الّذي يمكن أن نعتبر أنّه كان «خطابا مستفزّا» (Discours provocateur) يزيغ عن المألوف زيغا، وهو أمر من شأنه أن يحبط توقّعات القارئ في تقبّل نصّ سهل العريكة، ويحفّزه على تدبّر حبكة النصّ ونظام بنائه.

وبعد مداومة القراءة والانكباب على هذه الرّواية، استقرّ لدينا الأمر في أنّ الباقي. . بقدر ما كانت تبعث في قارئها الحيرة وتثير فيه الأسئلة، فإنّها قد استطاعت - في رأينا - أن تمارس فعل إغواء وجذب بفضل لغتها وأسلوب بنائها غير النمطيّ. وانطلاقا من ذلك، ارتأينا أن نقارب هذه الرّواية من جهة التباس خطابها والتحافه بالغموض، ذلك أنّنا نعتبر أنّ ظاهرة التّداخل والالتباس (confusion)كانت الظاهرة الفنيّة الطاغية الّتي منحت الرّواية أدبيّتها وفنيتها الخاصّة، فجعلتها منفتحة على تأويلات شتّى.

ونودّ أن نشير إلى أنّ تعلّق همتنا بدراسة ظاهرة اللّبس(4) في الخطاب (Discours) دون الحكاية (Récit) (5)، إجراء له ما يبرّره كما سنبرز ذلك فيما يلي من هذا المقال من خلال محاولة الوقوف عند أهم مظاهر اللّبس في هذا الخطاب الروائيّ(6).

في الغالب تقوم العتبات(Les Seuils) (7) بوظيفة توضيح المتن النّصيّ والإيحاء بمضامينه (8)، إلاّ أنّ القارئ يقف أمام الباقي. . حائرا متردّدا

أمام غياب عتبات وغموض أخرى. ذلك أنّ الغلاف الخارجيّ قد خلا من كلّ علامة أجناسيّة (Générique)، فلم يحدّد جنس النصّ أهو رواية أو قصة أو غير ذلك من الأجناس الأدبية المعروفة.

ولقد غابت عن الباقي.. عتباتٌ أخرى كثيرةٌ درج الأدباء على استعمالها وإدراجها في نصوصهم من قبيل عتبة الإهداء والتّصدير والحواشي التي لم يرد منها إلا تنصيص ورد في آخر النصّ يحدّد زمن الكتابة ومكانها (9).

وإضافة إلى ذلك، نلاحظ أنّ أيقونة الصّورة الواردة في الغلاف الخارجيّ والّتي احتلت النّصف الثّاني من المساحة الورقيّة، هي لوحة تجريديّة للفنانة الإيطالية سيلا كامبانيني Silla Campanini (10) يحتاج تأويلُ أبعادها إلى علم ودراية بمبادئ الفنّ التّجريديّ واتّجاهاته. أمّا بالنّسبة إلى القارئ العاديّ غير المتخصّص فتبدو هذه اللّوحة على قدر كبير من الغموض يُعسّر تفسيرها وفكّ شفرتها.

لكن عندما يقرأ المتلقّي على صفحة الغلاف اسم كاتبة النصّ «آمنة الرميلي الوسلاتي» النّاقدة الأكاديميّة والرّوائيّة والقاصّة ذات التّجربة في مجال الإبداع السرديّ، عليه أن يراجع نفسه وألّا يتسرّع في الحكم. فكاتبة النصّ لا تصدر عن فراغ معرفيّ بل إنّ لديها وعيا نقديّا بما تكتب وإحاطة بصنعة الكتابة القصصيّة، ولا نعتقد أنّ اختيار لوحة الغلاف الخارجيّ مثلاً، لم يستند إلى مقاصد خفيّة توطّد صلة النّصّ بعتباته.

فالرّأي عندنا أنّ ذلك الغموض الّذي شمل اللّوحة يفتح أمام القارئ كُوى كثيرة للتّأويل. وبشيء من التّأمّل والتّعمّق يمكننا الذّهاب إلى أنّ هذه اللّوحة التّجريديّة تحوي مجموعة من الخطوط الّتي نراها دالّة على حركتين على الأقلّ، تتعلّق أولاهما بنوع من «التّساقط» أو «السّقوط»، وتحاول ثانيتهما مقابلة ذاك السقوط بنوع من «التّصدّي» أو «التّلقّي» أو «الردّ» لقوّة السّقوط. ولعلّ الألوان الباردة والحارّة التي كوّنت اللّوحة تعضد هذا «الصّراع» القائم في فكرة اللّوحة أو في ذات الرّسّامة. ومن هذه الزّاوية يمكن التقاط الخيط الدراميّ الرّابط بين لوحة «سيلا كامبانيني» ومتن رواية الباقي..

ولدَى انتقالنا إلى عتبة العنوان الموسوم بـ«الباقي»، لاحظنا أنّ هذه العلامة السيميائيّة كتبت باللون الكستنائيّ (Marron) وبخطّ سميك، وتبعتها نقطتان متتاليتان تعبران عن كلام محذوف ومقطوع. ومن الواضح أنّ العنوان كان موجزا ولكنّه في الوقت نفسه كان غامضا وغير محدد، فهذا النّعت لا يُعرف منعوته، واستتباعا لذلك تتخفّى دلالته عن القارئ. فـ«الباقي» دال يحيل على دلالات مختلفة، إذ هو في تصوّر المسلمين اسم من أسماء الله باعتباره الموصوف الوحيد بالبقاء الأزليّ، كما أنّه في دلالته المعجميّة يفيد الدوام والاستمرار والسرمديّة والأبديّة والثبوت واللاّنهاية (l'infini)، وعادة يستعمل هذا اللّفظ أيضا بكثرة في الحياة اليوميّة في المعاملات التجاريّة والعمليّات الحسابيّة ليدلّ على ما يتبقّى من الشّيء(11)، ولعلّ هذا التعدّد في دلالات العنوان أن يحدث لدى القارئ نوعا من الالتباس وعدم اليقين.

وحين نتوغّل في مجاهل النصّ طمعا في المعنى، نجد عناوين داخلية لفصول عشرة وُسمت كالتّالي:

النّقض.. (ص ص17-18)

الإبرام.. (ص ص 19-21)

النّهاية الأولى (ص ص 23-141)

وقد شفّني الوجد حتّى (ص ص 143-168)

إنّني أرى ما لا يرون (ص ص 169-170)

التّكليف (ص ص 171-241)

إلاّ أنّ للعشق في قلبي.. سبيلا (ص ص 243-261)

الهوى.. (ص ص 263-264)

قرّبا مربط النعامة منّي (ص ص 265-267)

النّهاية الثانية (ص ص 269-273)

لعلّ أهم ما يمكن أن نرصده مبدئيّا، ملاحظتين اثنتين: تخصّ الأولى صيغة بناء الفصول، فمن الوهلة الأولى يلاحظ القارئ اختلالا في توزيعها. ذلك أنّ الفصول المذكورة تتفاوت كمّا تفاوتا جليّا، فبعضها لا يتجاوز الصّفحتين (مثل «النّقض» و«الهوى» و«إني أرى ما لا يرون») وبعضها الآخر يمتدّ على صفحات طوال (كفصل «النّهاية الأولى» الّذي يمسح ثماني عشرة ومائة صفحة). أما الملاحظة الثانية التي يمكن إبداؤها فتتمثل في وجود نهايتين في النصّ الروائيّ الواحد، والأكثر من ذلك إثارة وسمُ الفصل الثاني الموجود في بداية النصّ بـ«النّهاية الأولى» وختم الرّواية بفصل عنون بـ«النّهاية الثانية»... وإنّ صنيعا كهذا من شأنه أن يصدم القارئ ويشوش عليه صفاء ذهنه. فأيّ بناء بُني عليه هذا النصّ، وهل يصحّ أصلا نعت خطابه بأنه بناء(Construction) مع علمنا بأنّ البناء يخضع حتما إلى نظام مخصوص، إذ كيف يمكن أن نتحدّث عن بناء تداخلت مكوّناته؟!

إنّ مردّ هذا الالتباس يعود حتما إلى استراتيجية كتابيّة تنتهج نهج الكتابة التجريبيّة الّتي تمرق عن المنطق التقليديّ في بناء الخطاب، وتُعرب عن بناء مشروع روائيّ جديد يتّخذ من الانتهاك ديْدنا، فمَا الّذي يمكن أن ننتظره من روائيّة تسمُ أوّل فصول روايتها بـ«النّقض»!

«رواية آمنة الرميلي الوسلاتي تُقرأ ولا تقصّ» رأي نتّفق فيه مع مقدّم الرواية عبد الفتاح إبراهيم(12). ففي حين تبدو القصة المسرودة بسيطة تقوم بدور الفواعل فيها ثلاث شخصيّات رئيسية هي «سلمى العابد» و«إبراهيم بن عبد الله» و«نادية»، وتتحدّث في موضوعها العامّ عن نمط من العلاقة بين زوجين نشأت بينهما بعد موت ابنتهما «أمل»، وبعد تخلّي الزّوج «إبراهيم» عن مبادئه اليساريّة الثورية تحت تأثير ما مُورس عليه من قبل السّلطة من ضغوط وتعذيب، قطيعة روحيّة وخواء ازداد استفحاله مع مرور الأيام؛ وما يبرّر تدخّل «نادية» وتقاسمها دور البطولة مع تيْنك الشخصيتين في الحكاية صداقتُها القديمة والوطيدة لسلمى، وحبُّها لإبراهيم الّذي سبق حبَّه لسلمى وحبَّ سلمى له، وظلّ لأمد في قلبها طيّ الكتمان وقلَب صداقتها لسلمى إلى غيرة وحقد دفين. ولعلّ كلّ ذلك هو ما يفسّر في النّص كثرة الاستيهامات (les Fantasmes) والذّكرى وتصوير الأجواء الدّاخلية لهذا الثالوث في الرّواية.

قد يبدو مضمون الحكاية، إذن، بسيطا للقارئ غير المطّلع على الرّواية اطّلاعا مباشرا، لكنّ صياغة الخطاب في هذه الرّواية، خضعت لقدر غير يسير من اللّبس والتفكّك والتشرذم. إذ إنّ البنية الحدثيّة لم تتخذ مسارا انسيابيّا، ولم تنتظم الحبكة على النحو الّذي عهدناه في البناء التقليديّ للرّواية أي البنية الثلاثية المعروفة:

بداية ⟵ وسط ⟵ نهاية

فلقد جاء البناء متشظيا مشوّشا، ممّا يجعل القارئ يرهق من أمره عسرا، فلا هو قادر على متابعة الأحداث (ليست الأحداث متنامية في خط تصاعديّ ولا هي بالتّذكر الّذي يرجع بالزمن إلى الماضي)، ولا هو قادر على الكفّ عن قراءة هذه الرواية التي أعلنت ،من خلال خطابها الملتبس والمتداخل البناء ،تحدّيها له ولكفاءته.

إنّ قارئ الباقي.. لا ينتقل من مضمون إلى غيره، أو من حدث إلى حدث آخر، لأنّ السرد يركز على بعض الأحداث ويقدّمها للقارئ في حركة لولبيّة وأحيانا تكرارية ومعاودة، وهذا ما جعل الخطاب يتضخّم مقارنة بالخبر المنقول. فلقد وقع التّلاعب بنظام الأحداث وبحركة الزمن(13)، فتكثّف الارتداد (Rétrospection) والاستباق (Anticipation) والتواتر (Fréquence) (14) على نحو يوحي بالتّداخل والفوضى. ولو طَلب القارئ تحديدا لنهاية الرواية أو بدايتها لتعذّر عليه ذلك، فالخطاب كما أبنّا يسير في حركة لولبيّة لا نهاية لها، والفصول تراكمٌ منثورٌ في غير انسجام.

ولعلّ الملمح الفنيّ البارز أيضا في خطاب الباقي. . . المنشئ للّبس والغموض والقاطع للتّسلسل المنطقيّ للأحداث، إقحامُ بعض المقاطع السردية دون تمهيد مقنع أو تحضير مسبق للقارئ. لذلك كانت هذه المقاطع التي قد تشمل فصلا بأكمله، عبارة عن لوحات شعريّة خارجة عن سلطة الزمن وإطار الواقع(15). والحقّ أنّ كثافة استعمال اللغة الشعريّة على امتداد جسد النص وانبثاثها بين مفاصله جعل المحكيّ ملتبسا وإشكاليّا لا يمكن الحسم في انتمائه إلى الحلم أو الخيال أو الاستيهام.

ولقد زادت ظاهرة التّكرار(16) من تكسير خطيّة السرد وتهشيم البنية الحدثيّة. ذلك أنّ هذه الظاهرة الفنية شملت مستويات من الخطاب عديدة، وامتدت على مساحة ورقية معتبرة. إذ تكرّر الحديث عن اللقاء الّذي جمع «سلمى» بصديقتها «نادية» في المقهى حيث كلّفت الأولى الثّانيةَ بأن تكتب لها قصّتها، وانتهاء ذلك اللّقاء بشجار دار بينهما، وشهد عليه روّاد المقهى. لكنّ عرض هذا الحدَث رغم كونه صادرا عن ذات واحدة هي «نادية»، خضع ، بفعل تكراره في الخطاب، لتحوير في مستوى الصّياغة واستحضار التّفاصيل، وكذلك في لغة الحوار التي دارت بين الشخصيتين .فلقد تراوحت بين الفصحى والعاميّة(17).

وإلى ذلك، يمكن أن نستشهد في هذا السياق بحكاية التّعذيب الّتي عاشها «إبراهيم» وظلّ يتذكّر كلّ تفاصيلها الدقيقة. فقد عاد بنا إبراهيم إلى حدث ماض أطنب في وصفه والحديث عنه ، وهو حكايته مع المخبر الذي يُدعى «النّمر»، وذلك زمن اعتقاله وإيداعه السّجنَ وهو بعدُ طالبٌ. فالحدث امتدّ على طول أكثر من ثلاث صفحات(18)، لكنْ وقعَ تكرارُه وطفا مجددا على سطح الخطاب، فخُصّ به فصل كامل وهو«النهاية الثانية» وأُغلق به، تبعا لذلك، القول السّرديّ. وفي الحالتين لم يكن لاستدعاء هذه الذّكرى سبب واضح يفسّر تكرّرها في الخطاب.

ولقد كان إعلان نهاية الرواية على نحو كهذا، أسلوبا يخرق العقد القرائيّ المبرم مسبقا مع القارئ، إذ هو ينتظر من النّهاية إخبارا بأحداث جديدة تعود بالوضع السرديّ إلى استقراره وتختم الحكاية. فكان من نتائج غزارة استعمال القصّ الإعاديّ أو المكرّر (Récit répétitif) (19) إدخال اللّبس وتعميق التعتيم على أسلوب نقل الخبر.

ولا يفوتنا في هذا السياق الإشارة إلى ظاهرة أخرى ساهمت في إنتاج الخطاب الملتبس، وهي ظاهرة تداخل الضمائر. ويمكن أن نحيل في هذا السياق على المثال النصيّ التالي الذي تضطلع فيه «نادية»بدور الرّواية:

«خطوتُ إلى الوراء خطوة أو خطوتين وقلت لإبراهيم:

قصتُكما مُملّة !

نظر إليّ مستفهما، أعدتُ:

قصتك أنتَ وسلمى قصّة مُملة. .

قلت لكِ:

قصتكما مُملّة !

فامتلأت عيناكِ بالتحفز:

قصة من؟

أنتِ وسي إبراهيم متاعك(20).

إنّ أهمّ ما يمكن ملاحظته من خلال هذا الشّاهد أنّ الضّمائر تختلط وتمتزج في الخطاب. فتارة تخاطب نادية إبراهيم وتارة تكلّم سلمى. وهذا التحوّل المفاجئ بين الضّمائر يمكن اعتباره من الاستعمالات غير المألوفة الّتي تضفي على الخطاب هُجنة لا عهد لقارئ الرّوايات الكلاسيكيّة بها.

وتضاف إلى ذلك، إشكالية تعدّد الرّواة، واستتباعا تداخل الرؤيات في الخطاب (21). فقد أُفسح المجال للشخصيات حتى تعبّر عن ذواتها وتستذكر ماضيها دون وصاية، إذ قُدّم الخطاب عن طريق ما يعرف في النقد القصصيّ بـ «التبئير الداخلي المتغيّر»

(Focalisation interne variable) (22). ففي بداية كلّ فصل جديد نُفاجَأ بتولّي شخصيّة جديدة مهمّة الرّواية.

وهكذا غاب الراوي الواحد ليجد القارئ نفسه مشتّتا بين حكاية هذا الراوي وتداعياته وقصّة الرّواي الآخر وذكرياته. ويعسر على القارئ الحسمُ بشأن «راوي الروّاة» الذي عهدناه يقوم - على الأقل- بمهمّة افتتاح الخطاب وختْمه في موقعيْ البداية والنهاية، إذ تروي نادية، فيما يبدو، الفصلَ الأولَ ويختتم إبراهيمُ الفصلَ الأخير من الرّواية.

وقد تُروى بعض الأحداث عن طريق رُوّاة مختلفين فتعرض في الخطاب زوايا نظر مختلفة للأحداث ذاتها(23)، وذلك ما جعل زوايا النّظر تختلف وتتعدد(24) رغم كون الحدث واحدا لم يتغير.

إنّ الانتهاك الّذي مارسه نصّ الباقي.. وخطابه غير المتجانس والمتداخل، مثلما بيّنّا في سبق تحليله، يجعلنا نطلق عليه اسم «النصّ المتاهة» (Labyrinthe). فعندما يخوض القارئ مغامرة القراءة لا يعرف متى يعود إلى النقطة التي ابتدأ منها، ولا هو يستطيع أن يدرك من أين ابتدأ الخطاب ولا أين انتهى، إنّه نصّ تنفتح دهاليزه على بعضها على نحو مربك وباعث للّبس. وهذا ما تفصح عنه طريقة بناء النّص وكيفيّة صوغ الخطاب فيه. ذلك أنّ التحليل قد سمح لنا بإبراز مواطن عديدة تجعل المتلقّي في حالة شكّ وتردّد كبيرَيْن. فرواية الباقي.. لم تؤسَّس على منطق التّعاقب ولم تتّبع سياسة الوضوح، بل إنّها استندت، مثلما وضّحنا، إلى منطق خاصّ يستمدّ جماليّته من فوضاه والتباس خطابه.

وما من شكّ في أنّ هذا النصّ الإبداعيّ بانتهاجه هذه السبيل، لا يمكن أن يدين للصدفة بشيء، فخلف هذا اللّبس والتّداخل خطّة واستراتيجيّة منفتحة على مشروع تجريبيّ(25) يسعى إلى تجديد خطاب الرواية.

ويمكننا في النّهاية القول، في غير شطط، إنّ الباقي... نصّ نخبويّ لا يتوجّه إلى قارئ عاديّ يبحث عن التسلية وتمضية الوقت، بل إنّه يستدعي قارئا في مستواه متمرّسا وذا صبر وأناة، يحاور هذا الخطاب الّذي يحفه اللبس والغموض من كل صوب حتى يؤوّل دلالاته ويستنطق مظاهر الانحراف فيه.

والواقع أنّنا في هذا المقال الموجز لم نحُطْ بكلّ مظاهر اللّبس، ولم نفصّل فيه القول. لأنّ ذلك يستدعي دراسة أوسع تتمحّض لدراسة الخطاب في رواية الباقي.. لكاتبتها آمنة الرميلي الوسلاتي. ولكنّنا مع ذلك نؤكّد أنّ هذا العمل الروائيّ منفتح، يمكن مقاربته من نواح كثيرة وبمناهج مختلفة، ولعّل لغته الشعريّة الكثيفة ميزة جديرة بالدرس والفحص أيضا..

المصادر والمراجع

المصدر:

الرميلي الوسلاتي (آمنة)، الباقي..، تونس، دار الجنوب، 2013.

المراجع العربية:

- ثابت (محمد رشيد)، التجريب وفنّ القص في الأدب العربي الحديث في السبعينات والثمانينات، سوسة: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس: ابن زيدون للنشر، 2004.
- الزّمرلي (فوزي)، شعرية الرواية العربية: بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، تونس، مركز النشر الجامعي تونس، كلية الآداب بمنوبة، 2002.
- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، بيروت، دار لسان العرب، ط، د.ت.

- الوسلاتي (البشير) ، في القصّ العربي قديمه وحديثه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، ط1، 2010 .
- يعقوب (ناصر)، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، 2004 .

المراجع الأجنبية :

- Demougin (Jacques), Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures, Larousse, 1987.
- Genette (Gérard), Figures III, coll. Poétique, Paris, éd Seuil,1972 Seuils, éd Seuil, 1987.
- Todorov (Tzvetan) , Les catégories du récit littéraire, in L'analyse structurale du récit, éd Seuil, 1981.

الهوامش والإحالات

1) Jacques Demougin, Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures., Larousse, 1987, Tome1, p547.

2) آمنة الرميلي الوسلاتي تونسيّة المولد، أكاديميّة لها في البحث العلمي عديد الشهائد والدراسات منها: «المرأة والمشروع الحداثي في فكر الطاهر الحداد»، و «فنّ الشعر في ديوان البهاء زهير المصري». و«الحيلة في أدب الهامشيين» (شهادة الدكتوراه، وهو بحث وقع نشره سنة 2013). ولها عديد المشاركات في مؤتمرات داخل تونس وخارجها.

وهي إلى ذلك روائية وقاصّة، في رصيدها ثلاث مجموعات قصصية هي: يوميات تلميذ حزين 1998، وصخر المرايا 1999، وسيّدة العلب 2006 (جائزة نادي القصة بالورديّة - تونس). ولها في الرواية «جمر وماء» 2003 (جائزة الكومار الذهبي للرواية البكر)، ورواية «الباقي..» 2013.

3) آمنة الرميلي الوسلاتي، الباقي. . ، تونس، دار الجنوب، 2013.

4) يعرّف ابن منظور اللّبس بقوله: «اللّبس، بالفتح: قولك لبست عليه الأمر ألبِس خلطتُ [. . .] واللّبْس واللّبَس: اختلاط الأمر. لبس عليه الأمر يلبِسه لبسا فالتبس إذا خلطه عليه حتى لا يعرف جهته [. . .] والتبس عليه الأمر أي اختلط واشتبه»، لسان العرب، بيروت، دار لسان العرب، ط، د.ت، مادة (لبس).

وانطلاقا من هذا التعريف اللغويّ، بإمكان الدارس أن يلاحظ أنّ بين اللّبس (confusion) والغموض(ambiguïté) الّذي يُقرن عادة به، اختلافات دقيقة لا ينبغي إغفالها؛ فالغموض كما جاء في تعريف لسان العرب: «غمَض الشيء وغمُض [. . .] خفيَ [. . .] والغامض من الكلام خلاف الواضح»، نفسه، مادة (غمض). وعلى هذا الأساس، يمكننا القول إنّ اللّبس منتج للغموض، فالشّيء إذا اختلط واشتبه خفيَ.

5) ننطلق في هذا التمييز من الفصل الذي أقامه تودوروف بين الحكاية بوصفها أحداثا تُروى، والخطاب الذي لا تهمّنا منه الأحداث التي تروى وإنما الطريقة التي يستعملها السارد ليعرّفنا بها، يراجع :
Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire, in L'analyse structurale du récit, éd Seuil, 1981, p 132.

6) تجدر الإشارة إلى أننا في هذه الدراسة نميّز اللبس باعتباره صيغة فنية من صيغ الإنشاء التي ترقى بالعمل الروائيّ، من الإبهام الذي ينزل بالنصّ إلى مهاوي الابتذال والضعف الفنيّ.

7) ينظر في: Gérard Genette, Seuils, éd Seuil, 1987

8) يؤكّد كثير من الدارسين أنّ هذه المصاحبات النصيّة تقوم بوظيفة توجيه المتلقي إلى فهم الخطاب الروائيّ، ينظر مثلا في: فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، تونس، مركز النشر الجامعي تونس، كلية الآداب بمنوبة، 2002، ص 21.

9) «سوسة ما بين 2003-2006»، آمنة الرميلي الوسلاتي، الباقي. . .، ص273.

10) تمت الإشارة إلى صاحبة اللوحة في الصفحة السادسة من الرواية، المصدر نفسه.

11) يقول ابن منظور: «البقاء ضدّ الفناء، بقي الشيء يبقى بقاء وبقيَ بقيًا [...] وبقي الرجل زمنا طويلا أي عاش وأبقاه الله [...] واستبقيت من الشيء أي تركت بعضه»، لسان العرب، مادة (بقي)

12) يراجع تقديم الرواية الموسوم بـ« أرن المهر وإباء الحرون»، آمنة الرميلي الوسلاتي، الباقي..، ص14.

13) يرى البشير الوسلاتي أنّ «كسر الخطية الزمنية التقليدية كان ومازال من أمارات التجريب في الكتابة الروائية الجديدة»، في القصّ العربي قديمه وحديثه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، ط1، 2010، ص141.

14) إنّنا لانعدم تواتر استعمال هذه الأساليب في أغلب الرّوايات – بما في ذلك أكثر الرّوايات انتماء إلى التيار التقليدي- ولكنّ كثرة استعمالها في رواية الباقي.. من الأمور التي أسهمت في إضفاء درجة كبيرة من التّداخل واللّبس على الخطاب.

15) الأمثلة على ذلك كثيرة في الرواية نحيل منها على سبيل المثال على ص ص (143-146) وص ص (243-245) وص ص(263-264)، آمنة الرميلي الوسلاتي، الباقي..

16) يعتبر ناصر يعقوب أنّ التكرار يصور «الظلال الخفية في الحياة الروحية من خلال رصد الوضع النفسي البالغ الدقة وحركة التحول في المشاعر التي تقوم بدور المحرك لحياة البطل الروحية»، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2004، ص219.

17) لمزيد التوضيح نقتصر على الشاهدين التاليين:

«منذ تركتني سلمى في المقهى البحري تتقاذفني أعين الرواد ويلفني صدى صرخاتها و عينيها الجاحظتين والكره الذي كان يملأ كلّ مسامها وهي تنتفض:

- لا تلمسيني أيتها الساقطة ! [..]» (ص20) للمزيد يراجع : آمنة الرميلي الوسلاتي، الباقي.. (ص ص20-21).

«قبل أن تنتزي يدك من بين يدي بعنف أفزعني وأربكني. التفت إلى من حولي، وإذا بصوتك يدويّ في المقهى الساكت:

-آش تحب عندي ياساقطة؟ ما تمسنيش !»، للمزيد يراجع المصدر نفسه (ص ص 186- 188).

18) م.ن ص ص117-118.

19) يراجع: Gérard Genette, Figures III, coll. Poétique, Paris, éd Seuil,1972, p147.

20) آمنة الرميلي الوسلاتي، الباقي..، ص179.

21) يعتبر عبد الفتاح إبراهم في تقديمه أن رواية «الباقي» قائمة على بؤر متعاقبة متصارعة [...] بعض البؤر واضح الدلالة وبعضها غائمه، وبعضه أبهم عليّ»،«أرن المهر وإباء الحرون»، آمنة الرميلي الوسلاتي، الباقي..، ص8.

22) يراجع: Gérard Genette, Figures III, p.p. 206-207.

23) نخصّ بالذكر قصة إبراهيم وأحلام التي رواها إبراهيم مرة (ص ص98-103)، ثمّ روتها سلمى مرة أخرى (ص ص161-163) كلّ من زاوية نظره الخاصة، كما نستحضر حكاية الهدية المتمثلة في نسخة للوحة فنية للرسام «بيكاسو» قدمها إبراهيم لزوجته سلمى حتى يصالحها، فذُكِر الحدثُ مرة بلسان إبراهيم (ص ص 49-50) وأخرى بلسان سلمى (ص 167)، آمنة الرميلي الوسلاتي، الباقي..

24) يسمي جيرار جنيت هذا النوع من التبئير بـ«التبئير الداخلي المتعدد» (focalisation interne multiple)، ويذكر أنّ التبئير المتعدد يتمثل في أنّ الحدث الواحد يستطيع أن يُروى أكثر من مرة من وجهة نظر عدة شخصيات. ينظر في: Gérard Genette, Figures III, p207

25) يخلص محمد رشيد ثابت إلى أن من مظاهر التجريب في المتخيل الروائيّ التداخل في أنساق تركيب الأحداث وغموض الصيغة السردية والوصفية وتداخل الرؤيات وانفجارها وانزلاق الضمائر وتداخل الأزمنة والوصف الشعري ووجوه التصرف في الإنشاء اللغوي والبلاغي وخاصة منها التكرار واللوازم الايقاعية... لمزيد الاطلاع يراجع: التجريب وفنّ القص في الأدب العربي الحديث في السبعينات والثمانينات، سوسة: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس: ابن زيدون للنشر، 2004، ص 503.

العـتبات فـي روايــــة
« أبــواب المدينــة » لإليــاس خــوري(*)

الهـادي غابـري/جامعي، تونس

■ تمهيد

قبـل الشّـروع فـي دراسـة « عتبـات »(1) روايـة أبـواب المدينة لاليـاس خوري، لابدّ من تحديد بعض المصطلحات الفنّيّة قصد التّمييز بينها، فنطأ العتبات بثبـات، وهـي منافـذ أساسـية للدّاخل، ولم يكن ذلك يسيرا، لأنّ التّفريـق بيـن المصطلحات في غياب معجـم عربي موحّـد، هو ضرب مـن الاجتهاد الشّـخصي، الـذي يصيـب ويخطـئ، ومـع ذلـك آثرنا التّمحيـص في وجوه العتبـات وفنونهـا، فـي رواية تعالقت فيها فنون شـتّى، فكانت مهرجانـا حافـلا، وهـو بمثابة كرنفال، له طقوســه الاحتفالية المدهشــة، وكلّ كرنفال له مقدّمات تؤشّــر عليه، وتمهّــد لفقراته الفرجوية، وتلك المقدّمات هــي الفواتح القادحات للبدايات، وعادة تحمل شرارة نارية مشعّة، لتنير ظلمات المدخل، ولذلك اهتمــت الآثار المكتوبة بالمصطلحات ومنهــا: المقدّمة والتّمهيد والمدخل والتّصدير، وهي مصطلحات متلازمة وتعني في مجملها المقدّمة، والمقدّمة مصطلح لاحق في الثّقافة العربيّة، أمّا مصطلح فاتحة، فهو خاصّ بالدّراسات القرآنية، غير أنّ مصطلح مطلع واســتهلال، فهو خاصّ بالنّصوص الشّعرية القديمة، أمّا مصطلح خطبة فقد استعمله - قديما - العلماء العرب في كتبهم بمعنى مقدّمة وســنعتمد في دراســتنا مصطلحي المدخل والمقدمة، لأنهما تؤديان الوظيفة نفسها.

المبــــتــدأ

ومن المصطلحات المستعملة في رواية أبواب المدينة لالياس خوري مصطلح مبتدأ ابتدعه المؤلّف ـ عن قصد ـ دلالة على ثراء اللّغة العربية بالمصطلحات، كما أنّه حياد عن المألوف وتجديد، لأنّ المبتدأ في علم النّحو يستدعي خبرا - والخبر هو المتن في الرواية - غير أنّ المبتدأ حاد عن دلالته النحويّة فورد بمعنى المقدّمة، فاستهلّها المؤلف بلفظ كان الدّالة على الزّمن الماضي، وقد رسمت طباعيا بخطّ نسخي، وهذا الضّرب من الاستهلال الحكائي ينتمي إلى جنس الخرافة القديمة التي تعدّ أدبا راقيا «إذ تسعى كل مقدّمة في وقت واحد إلى كشف نموذج الجنس الذي تتحدّث عنه

وكشف نموذج قراءتها» (2) ومن شروط الخرافة الفنيّة هو أن يجيء «المطلع التّقليدي فيها كان يا ما كان تعبير عن الظّرف الزّمني، والحكاية الخرافيّة فهي مركّبة ذات شكل معيّن، وتحكي عن غرائب الواقع وغرائب العالم الآخر، إذا أرادت الحكاية الخرافيّة أن تبرز حادثا فإنّها تكرّره . . . ويتّصل بذلك قانون العدد ثلاثة، الحوادث الكثيرة فيها ترتبط بعضها ببعض لكي تلقي على شخصية البطل مزيدا من الأضواء» (3) وبذلك أعلن المؤلّف في المبتدأ عن الشّكل الخرافي لروايته، وهي مستجيبة للشّروط من تكرار بعدد ثلاث مرّات «كان رجلا وكان غريبا» (4) مع تأكيد على غرابة الرّجل شكلا وسلوكا، وقد حفّت به أحداث وأمكنة وأزمنة وشخوص غريبة، «على هذا النحو يتجلّى المروي في رواية أبواب المدينة للاياس خوري، وهو مرويّ ينظّمه معنى أساسي، هو معنى التلاشي، إذ يعرض شخصية متلاشية في فضاء سردي، وُجد ليتلاشى في النّهاية، ثم إن الحكاية فيه تستعير مروياتها من الخرافة أو الحكاية الشّعبية باعتبارها جنسا أدبيا محدّدا، ومن كتاب ألف ليلة وليلة باعتباره أثرا حكائيا متميّــزا» (5) والمبتدأ بمثابة بيان توضيحي لا يمكن للقارئ أن يتجاوزه، فيدخل إلى المتن مباشرة، فقراءة المقـدمة إلزامية، وبذلك تحدّ من حريّة القارئ، لأنّها بمثابة الحاجز الذي يحوي مغاليق الرّواية، ومهما يكن «تظلّ مقدمة الرواية على غاية من الأهمية ، لأنّها تقدح شرارة في كامل الكتاب تضعه في سمته، وبطريقة ما فإنّها تمسك بمصيره، وهي تلخّـصه أحيانا، وتعيد إنتاجه كاملا بالاستباق أي تضمّــنه» (6) ولا سيما أنّ المقدّمة جاءت موازية للنّصّ مستقلّة عنه، مكثّفة ومختزلة لتنهض بوظيفة نقدية ومساءلة للمتن، ولذلك أضحت قراءة المتن مشروطة ضرورة بقراءة المقدّمة.

المــدخل :

واللاّفت للنّظر أنّ للرّواية مدخلا خلفيا شأنها شأن المدن العتيقة، وقد ورد بعنوان مدخــل في طقس أ . أ . خ، بقلم كمال بلاّطة، ويمكن أن نفكّ رموز الحروف كالتّالي، فحرف . أ . يعني : أبواب، وحرف . أ . يعني : ألياس، وحرف . خ. يعني : خوري، التّرميز والشّفرة والإلغاز من سمات الطّقوس الدّينية، فكلمة طقس تحمل دلالات دينيّة، إذ يفرض تجاوز عتبات أبواب المعابد والكنائس والمساجد طقوس محدّدة، لأنّها أماكن عبادة وعقائد، كما أنّها تبعث في نفس الزّائر رهبة وخوفا، من خلال أشكالها الهندسية، وقببها وأقواسها، وسراديبها، وروائحها، فكذلك هي مدينة الياس خوري، فهي مزار دينيّ، يفرض تجاوز عتبات أبوابه طقوسا صارمة ومحدّدة، ومسح المدخل صفحتين ونصف الصّفحة، لم يرد ذلك المدخل قبل متن الرّواية، بل ورد ملحقا في ذيلها، فكان بمثابة عمود صحفي ثابت يرد بانتظام في آخر صفحة من الجريدة، وهو شكل من الأشكال الصّحفية المستخدمة في صفحة الرّأي، وهو عمود يحمل عنوانا ثابتا، وفي العادة يتناول من وجهة نظر كاتبه تعليقا، أو رأيا أو شرحا أو تفسيرا لحدث ما، أو فكرة معيّنة قصد إبلاغها إلى أوسع الفئات الاجتماعية .

ويسند ذلك العمود ـ غالبا ـ إلى كاتب، أو مفكّر معروف قادر على التّأثير في الرأي العام وإقناعه، ثمّ توجيهه .

وعلى ذلك الشّكل جاء مدخل أبواب المدينة، إذ يمكن معرفة محتوى الأثر من خلال المدخل باعتباره إحدى العتبات، وبهذا المعنى لا يمكن تجاوز المدخل أبدا، بل إنّه العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له، إلاّ بفهم محتوى المدخل.

فعتبة أبواب المدينة مدخل مشحون بدلالات متعدّدة، كما أنّه وعاء معرفي، له سمات أيديولوجية مميّزة تختزن رؤية المؤلّف المكثّفة، ويبرز المدخل أيضا مواقف المؤلّف من إشكاليات عصره، وبالتالي فالمدخل هو مرآة المؤلّف ذاته ولذلك «تكمن أهمّـيّة في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص، كما أنّنا لا نلج الدّار قبل المرور بعتباتها،

فلذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته، لأنّها تقوم من بين ما تقوم بدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب، وفي غيابها قد تعتري قراءة المتن بعض التّشويشات» (7). ولفكّ الإلغاز في طريقة بناء الرواية، فإن كمال بلاطة – في خاتمة المدخل – ألمح إلى الكاتب الفرنسي «**بروست Marcel Proust».

ومدخل الرواية جاء بضمير المتكلّم في شكل حوار داخلي أفصح فيه المقدّم عن هويّته الفنّية، فهو رسّام «رأيت الأبجدية أفقا والمدينة، فكتبت الرّسم علّني أربط بينه والهدف، . . . ويدخل الحرف بالرّسم، ويخرج الحرف من الرّسم» (8).

فالرّسم في الرّواية، هو رسم الحروف والكلمات حسب فنون الخط العربي، وتلازمه رسوم أخرى بريشة الفنّان الفلسطيني كمال بلاطة الذي جعل من المدخل خطابا أستاذيا مهيمنا، فالباثّ أستاذ عالم بالخفايا، والمتلقيّ جمهور من غير العارفين أي من المتعلّمين المبتدئين من طلاب المعرفة، ولذلك اعتمد ضمير المتكلّم المهيمن بما كسبه من معرفة، ولتبليغ تلك المعارف كانت وسيلته الكلمة والرّسوم، وهي وسائل تبليغ و إقناع، ولذلك هيمن ضمير «أنا / نحن ـ المتكلّم - الذي يعتبر خاصّية من مميّزات خطاب المدخل لأنّ - المدخل - أكثر نزوعا إلى الخطاب القائم على ضمير المفرد المتكلّم أنا، نحن : ففي المدخل المؤلّف يعرض، ويقترح، ويفرض نفسه، باعتباره كاتبا وأسلوبا يؤسّس من نفسه صورة قريبة ممّا يعتقد أنّها حقيقة، وهي (ترسيمة قصدية) كان قد خطّطها لمصلحته الذّاتية مسبقا، وبهذا المعنى فالمدخل بشكل عام، وبلا تحفّظ، هو خطاب أستاذية» (9).

ففي مدخل أبواب المدينة الأستاذ رسّام قد جمع بين موهبة فنّ الخطّ العربي بأنواعه، وبين فنّ الرّسم، فكانت له السّلطة لتوجيه القارئ، كما أنّ الرّسام نفسه يصبح عتبة من عتبات النصّ لأنّ شخصيته مشحونة بدلالات ثريّة، فكمال بلاطة يقول : «من باب الخليل في القدس دخلت العالم، ومن باب العمود فيها خرجت إلى المنفى» (10) ولذلك اهتم برسم أبواب المدينة في الرواية، فهو مرتبط وجدانيا بعتبة الدّخول والخروج من وإلى الفردوس المفقود فلسطين عبر أبوابها في مدنها العتيقة التاريخية.

البـــاب :

غلاف الرّواية ذو فضاء لونيّ أزرق يتوسّطه رسم لباب خشبيّ غليظ موصد بإتقان دون وجود قفل في مصراعه الوحيد، وعلى الباب خطوط بيضاء محفورة في شكل دوائر مغلقة، تصغر، فتكبر، بانتظام متسلسلة في حلقات مفرغة ومغلقة، استمدّها الرّسّام من الأشكال التّقليديّة لأبواب المدن العربيّة، ورغم تجاوز الزّمن لها، فإنّها ما تزال تحتفظ بعبق هندسة الماضي وفنون الإبداع فيها، دلالة على عبقرية المبدع في فنّ حفر الخشب والرّسم فيه.

أمّا قفل الباب فهو من حديد صلب مطلي بلون أبيض مثبت بمسامير غليظة، وقد برز في غلاف الرّواية الأخير وسط فضاء لوني أزرق أيضا، والقفل مفصول عن الباب دون أن يوجد في ثقبه مفتاح، و قد بدا معلّقا على شكل تعويذة طاردة للأرواح الشّرّيرة، حسب المعتقدات الشّعبية.

وفي أعلى القفل وردت كلمات مرسومة بخطّ نسخي وحبرها صمغ الكتابة التقليدي المتداول في الكتاتيب، ولكن لونه أصفر، والكلمات مرصوفة على شكل هرم مقلوب، قاعدته إلى أعلى، وذروته إلى أسفل، فبدا الهرم تميمة، مكتوبة على نمط العقود القديمة، كما أنّه يوحي بألوان من الطّلاسم السّحرية الملغزة، وجاء الهرم على الشّكل التّالي :

المدينة نساء هذه ليست مدينتي وهذا اللّيل

والرّجال يغرقون في البحر

هل هذا هو البحر

وهل في البداية قالوا

البحر

أمّا في أسفل القفل، فقد وردت كلمات بخطّ نسخي، وبلون أصفر أيضا في شكل هرم عادي، ذروته إلى أعلى وقاعدته إلى أسفل، والهرم محمّل بنفس دلالات الهرم الأوّل، وجاء الهرم على الشّكل التّالي :

أنا

أموت بعيدا

والمرأة ليست معي

وأنا

البحر زجاج أنا لا وكان البكاء

هذا هو الباب الخلفي للرّواية، وقد بنى عتبته الرّسام كمال بلاطة، ووسمها بعنوان : مدخل في طقس أ. أ . خ . فيمكن الولوج إليها من آخر فصل فيها، وهو الفصل الثّامن دون الإخلال بانتظام السّرد فيها، لأنّ المؤلّف خطّط لروايته طبق هندسة المدينة العربية العتيقة ، فدخولها من أبوابها المتعددة لا يفضي إلى الضّياع بسبب الأبواب المتنافرة وكثرة أزقّتها الضّيّقة، فإنّ منافذها في الواقع تنفتح بعضها على البعض ، لأنّ هندستها دائرية شأنها شأن البناء الفنّي الدّائري لرواية أبواب المدينة، إذ كلّ فصل يحمل عنوانا مخصوصا، ولكنّه يفضي إلى الفصل الآخر وبه يتمّ المعنى .

دار النّـــشـــر :

وردت دار الآداب مرسومة باللّون الأبيض في الرّكن القصيّ الأيمن في أسفل وجه غلاف الرواية ذي اللّون الأزرق، وهي شعار الدار الثّابت، وبه تعرف فتتميّز عن غيرها من الدّور، وبه تسم مراسلاتها، علامة لها رسمية، وقد ورد الشّعار في شكل هندسي معماري يوحي بتصميم دار بمداخلها ونوافذها، رسمت أجزاؤها بخطّ بارز بالحاسوب وفق فنّ الطّباعة الحديث ، فدار رسمت عموديا وبرزت الدّال في شكل زاوية منفتحة إلى الأسفل، أمّا كلمة الآدا، دون حرف الباء، فرسمت أفقيّا، وحرف الباء رسم عموديّا، ثمّ أضيفت تحتها زاوية منفتحة إلى الأعلى في اتجاه الزاوية الأولى، وبين تلك الرّسوم فتحات داخلية وهي مسارات ضيّقة تنتهي أحيانا إلى منافذ مسدودة، وتتوسّط الخطّ الطّباعي علامة التّساوي، وهي وسط الدّار وسرّتها، وإليها تتسرّب منافذ لتنفتح على الخارج، وهي رسوم توحي بفنّ العمارة العربية التّقليدية، انسجاما مع عنوان الرّواية ومحتواها، وإلى يسار الـرّسم المعماري، برز اسم دار الآداب بخطّ طباعي واضح ومقروء، ليفصح عن الاسم المرسوم قبله في أشكال هندسية يصعب فكّ رموزها على القارئ العادي، وتلك الأشكال هي العلامة المميّزة عالميّا لدار الآداب، وتعني في مجملها تصميم بيت عربي قديم، ولكنها تشي بهندسة مدينة عربية عتيقة، ثمّ تلا ذلك جنس الأثر : رواية.

أمّا الغلاف الأخير للرّواية ذو اللّون الأزرق أيضا وفي ركنه القصيّ الأيمن، وفي أسفله، فقد وردت دار الآداب مرسومة على الشّـكل المذكور سابقا، وبأسفلها رقمان لهاتف الدار، وتحته رقم صندوق بريد، وهو عنوانها القارّ ببيروت، ثمّ تلاه في الرّكن القصيّ الأيسر: تصميم الغلاف : كمال بلاطة، كلّ المواصفات المذكورة، هي مواصفات تقنية فنّية إدارية قانونية، لأنّ قانون المطبوعات يفرض أركانا كثيرة ممّا ذكر، وكذلك تعمل دور النّشر ذوات الشّهرة والمصداقية والانتشار على الالتزام بضوابط معيّنة فتحظى باحترام القرّاء فيقبلون على اقتناء منشوراتها، وهو شأن دار الآداب اللّبنانية التي نهجت خطّا نضاليا قوميا عربيا منذ نشأتها - خلال الخمسينيات - فواكبت في البداية الفكر الوجودي سمة المرحلة، ثمّ انحازت إلى حركات التحرّر العربيّة والعالميّة، فشجّعت ونشرت الفكر التقدّمي المناضل والملتزم بقضايا الإنسان، دون التّمييز بين المفكّرين، إيمانا منها بحريّة الرّأي، وقد لقيت

الدّار صعوبات ماديّة، ومضايقات حسب الظّروف السّياسيّة الحافّة بلبنان، كما أنّ أنظمة عربية عادتها، ومنعت منشوراتها من البيع، لأنّها نشرت لمبدعين أو مفكّرين أحرار صنّفتهم تلك الأنظمة في خانة أعدائها حتّى وإن كانوا من غير مواطنيها.

وعلى هذا الأساس تصبح دار الآداب عتبة هامّة من عتبات النّصّ، فتوجّهها الفكري يفرض عليها نشر الفكر التّقدّمي فضلا عن سمته الإبداعية ضرورة، ولذلك فإنّ أبواب المدينة مشحونة بقضايا معاصرة حارقة تؤرّق المواطن العربي،

هذا ما يخامر ذهن القارئ منذ معرفته بدار النّشر، وهذا الحكم المسبق الضّمني يسحبه القارئ على الرّواية قبل الشّروع في قراءتها، فدار الآداب عتبة زمانية - منذ تأسيسها - في نهاية الألفية الثّانية عقب الحرب العالمية الثّانية، ثمّ هي عتبة زمانية - الآن - بداية الألفية الثّالثة، وبداية ظهور نظام العولمة كقطب واحد، كما أن أبواب المدينة عتبة مكانية بوجود دار النشر في بيروت عاصمة لبنان بإرثها الإنساني والحضاري العريقين، فبيروت قادح لشرارات عدّة فكرية وسياسية، فهي العاصمة المكان المتحرّك، فهي المدينة دون أبواب تحميها من الغرباء، فهي المكان المستباح، ولذلك جاء عنوان الرّواية عتبة أخرى تحيل على ما في دواخل المدن من أسرار.

المــؤلف :

الياس خوري، أديب فلسطيني الأصل، هُجّرت أسرته إلى لبنان، إثر احتلال اسرائيل لمدينة عكا، وفي بيروت وُلد الياس خوري سنة 1948، وتمكّنت أسرته من الحصول على الجنسية اللبنانية مبكّرا، شأنها شأن العائلات المسيحية الفلسطينية المُهَجّــرة، ولذلك عُرف الياس خوري أديبا لبنانيا أكثر منه أديبا فلسطينيا، رُسِـمَ اسم المؤلّـف الياس خوري باللّـون الأصفر وسط غلاف الرّواية، فهو اسم مركّب من اسمين يحيل كلاهما إلى مرجعية دينية قديمة، فالياس اسم نبيّ : قومه «سبط من بني إسرائيل، استوطنوا المدينة اللبنانية المعروفة ـ اليوم ـ ببعلبك، وكان القوم يعبدون صنما يسمّى : بعلا، فدعاهم إلى عبادة اللّه، ولم يستجيبوا لدعوته، فطلب من ربّه أن يقبضه إليه، فيريحه منهم، فقبضه، ورفعه» (11)، أمّا خوري فهي رتبة دينيّة مسيحيّة، فاسم الياس خوري المزدوج دينيّا أطلقه الوالدان على المسمّى الجديد بمسقط رأسه الأشرفية، وهي قرية جبلية مسيحيّة لبنانية ـ وكان اختيار الاسم عن تروّ ودراسة ـ في بيئة طائفيّة مذهبيّة ـ فالاسم مكوّن من اسم الياس ثمّ الكنية خوري، وهي كنية عائلة متديّنة يتداول أفرادها فيما بينهم رتبة خوري، ومنها اكتسب الياس الكنية الدينيّة، كما يمكن أن يكون الاسم هو : الياس، أماّ اسم الأب، فهو خوري، وإن لم يرد لفظ ابن الدّالّ على أنّ الياس هو ابن الاسم اللاحق، لأنّ الاسماء في سجلاّت الولادات ترد متسلسلة حسب رسم الوالد، ويكون ابن لفظا فاصلا بين الاسم والاسم، غير أنّ عديد الأسماء ترد متسلسلة دون ذكر لفظ ابن، ولكن يفهم من السّياق لفظ ابن، وإن كان مضمرا لأسباب فنيّة وذوقيّة لا غير، أمّا تسمية الياس خوري فهي تسمية توفيقية قصديّة، لا تخلو من رمزية، سمتها التّسامح الدّيني بين مختلف الطّوائف الدّينية، لاسيما أنّ المسلمين يطلقون ـ أيضا ـ اسم الياس على ابنائهم تبرّكا بالنّبي الياس، ويتأكّد ذلك التّسامح ـ موسميا ـ خلال عيد النبي الياس الذي يحتفي به ـ على السّواء ـ المختلفون في العقيدة، فإذا هو عنصر لقاء، وتقارب روحي بين كلّ الطّوائف «ومن أيّام حيفا الباسمة عيد مار الياس، في أواخر الصّيف الذي يشترك فيه المسيحيّ بديره، والمسلم في زاويته ـ مسجد الخضر عليه السّلام ـ كما كان يسمح لليهود للقيام بصلواتهم خارج المكان» (12) فاسم المؤلّف الدّيني والتّراثي والتّاريخي، عتبة أساسيّة لدخول عالم المتن، ولا سيما أنّه يحيل على الصّراعات المذهبية بلبنان التي يقتل فيها الفرد على الهوّية وخاصّة على الاسم، إذا كان مشحونا بدلالات دينيّة كهذا الاسم المشترك، فإذا هو يهوديّ من جهة أولى، ومسيحي

من جهة ثانية، ومسلم من جهة ثالثة، وذلك حسب الحالة، غير أنّ اسم الياس خوري اسم نفعي هادف كالعملة الصّعبة، قابل للتّصريف المذهبي الطّائفي، إذا تنازعت تلك الطّوائف فيما بينها، كما أنّه اسم تعمية لا يمكن تصنيفه طائفيّا، وهو اسم امتناع، أي امتناع عن الأذية من قبل الطائفة التي ينتمي إليها، وهو أيضا اسم قبول، أي قبول على الأذية من طائفة أخرى معادية لطائفته، ومن هنا يكون الاسم إمّا معبرا للحياة، أو بوّابة للموت المجانيّ في حالات التّعصّب والتّطرّف الدّيني المذهبي، الذي عرفته لبنان وفلسطين وسورية والعراق في تاريخها المعاصر.

غير أنّ اسم المؤلّف، ينهض من ركام الماضي وتراثه الدّيني، ليشعّ اسما لامعا معاصرا، مؤثّرا في المجال الإعلامي بأشكاله المختلفة، وسمة فكر الياس خوري العلمانية، والإلتزام بقضايا حركات التّحرّر الوطنيّة العادلة، وقد جسّد ذلك الإلتزام بنضاله الميدانيّ الفدائيّ ـ منذ شبابه ـ في فصائل الثّورة الفلسطينية، وجسّده أيضا مناضلا بالقلم على أعمدة الصّحف، أو ساردا، روائيّا، وفي ذلك نهج الياس خوري خطّا نقديا لاذعا للواقع العربي دون مهادنة.

العنـوان :

لا يوجد في الحياة شيء مغلق، إذ لكلّ شيء باب أو منفذ، والباب يمثل بداية الشّيء، وهو مفتاح كلّ معرفة، ولا يمكن أن تعرف ما بالدّاخل إلاّ إذا طرقت الباب لأنّه العنوان، والعنوان هويّة مكانيـة وقانونيـة، وظيفتها تحديد إقامة الفرد بدقّة قصد الاتصال به، وبذلك يمكن تمييز عنوان فرد على آخر، أمّا عناوين الكتب، فهي تـوضع في بداية المـصـنّف، وللعنوان وظيفة أساسية تساعد على كشف جنس المـصـنّف، فيمكن تبويبه في إحدى أبواب المعارف العلميّة «لأنّ العنوان مشتقّ من العناية، لأنّ الكتب في القديم كانت لا تـطبع، فلمّا طـبعت وعـنونت، جعل القارئ يقول من عـنى بهذا الكتاب ؟ ولقد عـنى كتابه» (13).

وعلى هذا الأساس نُحلـّل عنوان أبواب المدينة، وهو مركّب إضافي يتألّف من مضاف ومضاف إليه يمثـّلان وحدة دلالية، ويعدّ المركّب الإضافي ـ حسب أغلب النحاة ـ كلمة واحدة، ولكن سنفصل بين الكلمتين لضرورة البحث.

فالمضاف : أبواب وهي جمع تكسير للقلة، مفردها باب، وجمعها أبواب وبيبان، وهو مدخل البناء، وما يمكن أن تسدّ به فتحة البناء من خشب ونحوه، «أمّا في المصطلح الأثري المعماري : فإنّ الباب الخارجي أو الداخلي الـرّئيسي أو الفرعي، هو الفتحة القائمة في سور المدينة أو الحصن أو الخان أو في واجهة المسجد، والمدرسة والمنبر والقصر والبيت والرّبع والوكالة، وغير ذلك ممّا يُغلق عليه صراع أو مصراعان أو أكثر» (14)، وقد تكون هذه المصاريع بسيطة متواضعة مقطوعة من خشب عادي، أو من خشب السّاج أو الجوز، أو مصنوعة من المعادن الصّلبة وتكون تلك الأبواب مزخرفة بالعاج أو الـذهب والفضّة والنّحاس، موشّاة برسوم لأشكال نباتية وحيوانية وهندسية وكتابية وقد وضع على المصاريع سقاطات ـ أي مطارق ـ منقوشة لتنبيه من بالداخل كي يفتح الباب، وقد عرفت أبواب المدن العربية القديمة كالقدس والقاهرة وبيروت *** ودمشق وتونس نماذج من هذه الأبواب الضّخمة المزخرفة التي برع الفنّانون في تزيينها، فكانت تلك الأبواب تحفا فنية رائعة.

أمّا المضاف إليه : فهو المدينة، وتدلّ على المكان المسوّر «وفجأة رأى بوّابة مرتفعة تنتصب وسط السّور... كان السّور مستديرا... شعر بالعجز عن متابعة الرّكض حول السّور...» (15) يحيل السّور على شكل المدينة، فهو دائريّ، هندسته على نمط المدن العربية العتيقة، فالمدينة مسوّرة على غرار «المدن القديمة، وهي كانت قلاعا وحصونا، كانت ثمّة تسوير، الحدود كانت مسوّرة. كان ثمّة فصل بين المحدود من الأرض وما يتجاوز ذلك. الأسوار كانت ثقافة مقروءة . على المقيم في الدّاخل ألاّ يخرج إلاّ

بإذن، وللضّرورة، ووفق قانون محدّد، إنّه تابع للمكان المسوّر المحدّد، والخارج يشكّل غريبا مقصيّا، وربّما عدوّا خاضعا للمراقبة. هكذا كانت الثقافة تقول وتعلّم. وضمنا كان العالم يتحرك في الدّاخل، حيث كانت المفاهيم والقيم المختلفة وحتّى القوى الحيّة بأوصاف متعدّدة : القداسات والنجاسات الانتماءات وحالات النّبذ . . . الثقافة في المدينة كانت ترسم آفاقا وتحدّ حركة الإنسان» (16) غيّب الياس خوري السّمة الزمانية والجغرافية للمدينة، لتغدو مدينة عجائبية خرافية خيالية، «ذلك أنّ المدينة المسوّرة والمحروسة، هي الفضاء السّردي الأفضل في الحكاية الشّعبية»(17)، وخاصّة أنّ الفنون السّردية، ظهرت بالمدن جنسا أدبيّا مميّزا عن غيره من الأجناس «ويستدلّ على ذلك بفنّ الرّواية الذي لم يظهر إلاّ بتكاثف العلاقات الاجتماعية وظهور المدن» (18)، وفيها تنتظم الحياة البشرية بكلّ أنواعها، وأسماء عواصم المدن هي عناوين مختزلة تدلّ على الهوية الجغرافية والسياسية والاقتصادية لتلك المدن. . ولذلك يأخذ العنوان دورا متميزا لسرعة حفظه، وتداوله وتذكّره بسهولة، ثمّ تمييزه عن غيره من العناوين، ويساعد العنوان على قراءة النموذج، فكانت العناية به، ولذلك يتخيّر المؤلّف عنوان انتاجه لأنّ العنوان حسب جيرار جنيت «عن شارل كريفل وليو هوك هو ما يحقق هوية النص، ذلك أنّ الهوية تعطي له من بين هويات متعددة لنصوص متباينة ومتفاوتة ـــ بالرغم من مشاركتها إيّاه ـــ قاسم الأدبية، إضافة لهذا فالعنوان يقيم الصلة بالمضمون . ولذلك لكونه يجلو عنه ويبيّن فحواه، وهو في العمق ما يعطي للنص قيمة من بين نصوص تنازعه الوجود» (19) العنوان عتبة أساسية تؤشّر على فحوى المتن، «العنوان هو الشيء المحدّد للنصّ كيفما كان نوعه، ينبني التّحديد على إخضاع القارئ ووضعه في صلب الموضوع، إلى جانب ذلك فالعنوان يعرّف بالجنس الأدبي، إذ وأمام أكثر من عنوان يمكننا التّمييز بين ما هو للرّواية، للدّراسة ولغيرهما معا، من ثمّ يحقّ اعتبار العنوان النص المميز له عن بقية النصوص المتواجدة إلى جانبه» (20) وعلى هذا الأساس قد يكون العنوان كلمة أو عدّة كلمات، وأحيانا جملا طويلة على غرار العناوين القديمة المسجّعة، ومهما كان شكل العنوان فإنّه في النّهاية يبوح بما سيأتي في المتن، ولا سيما إذا كان العنوان هادفا ومحدّدا يرمي إلى إثارة فضول القارئ، وحثّه على كشف النّصّ.

الهوامش والإحالات

*) إلياس خوري، أبواب المدينة، دار الآداب ط 2، بيروت 1990

1) وسم جيرار جينيت Gerard Genette كتابه بعنوان "عتبات" Seuils وفيه بحث عتبات النصوص، وفكّ شفرتها، وصنّف تلك العتبات فإذا هي : بيانات النشر، العناوين، الإهداءات، التـــوقيعات، المقدمات، الملاحظات، ودار النشر، والغلاف، والألوان . . . وقد سبقت كتاب "عتبات" ارهاصات نظرية لكنها لم تقنّـــن لدراسة المقدمات، و قد ردت في مؤلّـف بورخيص J L Borges " كتاب المقدمات" Livre de prefacesكـما وضـعت مـجلــة "أدب" Littérature الفرنسية محورا خاصا بالبيانات في عددها 39 سنة 1980، تناولت فيه البيانات السياسية والسينمائيـة، والأدبيـــة والتشكيلية، وصاغت مصطلحات خاصة بموضوع العتبات textes_ lisieres، textes descorte وكذلك عنيت بالعتبـات مجلة "شعـرية" Poetique الفـرنسية في عــددها 69، فيفري 1987، أما كتاب هنري ميتران Henri Mitterand"خطاب الحكاية " Discours du roman فقد عني بالقوانين العامة لكتابـة المقدمـة الأدبية ووظائفها، و أساسا منها الرّوائية، أما كتاب la Dissemination لـ "جاك دريدا " Jacques Derrida فقد تحدّث فيه صاحبه عن أنواع المقدمة في المجال الفلسفي .

2) Henri Mitterand, Discours du Roman, Press universitares de France 2 ed ,1986 p. 26

3) فردريش فون دير لاين، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة ابراهيم، مكتبة غريب (د. ت) ص138ــ 160

4) الرواية ص6

5) محمد رجب الباردي، سحر الحكاية، مطبعة التسفير الفني، ط1، صفاقس 2004

6) Critique, n° 288 / 1971 P 421

7) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، افريقيا الشرق، ط1، بيروت 2000، ص23 ــ 24

8) الرواية ص 111

9) Jean Marie-Gleize, Manifestes, Prefaces sur quelques aspects du prescriptif, Litterature, n 39 oct 1980, p. 14

10) بـــروشور، معرض كمال بلاطة ، سرّة الأرض، دار الفنون مؤسسة شومان، عمان، الأردن، 1998، يشير الرّسّام الفلسطيني كمال بلاطة إلى أبواب القدس القديمة وهي سبعة : 1- باب العمود، 2- باب السّاهرة، 3- باب الأسباط ،4 – باب المغاربة ،5ـ باب النبي داود،6 ــ باب الخليل،7ـ باب الجديد وقد شيّد السلطان العثماني سليمان القانوني عام 1542 سورا عظيما يحيط بالقدس ويبلغ محيطه أربعة كيلومترات، وله سبعة أبواب انظر، يحي الفرحان، قصة مدينة القدس، دائرة الإعلام والثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية(د. ت) ص 33، الحضور المكثّـــف للأسوار في الرواية، وهو حضور هادف، يومئ من خلاله الياس خوري، إلى أسوار عكا الحصينة، موطنه الأصلي، فهي أسوار راحلة ساكنة، في ذاكرته من خلال المرويات الشفوية التي سمعها من الأجداد، والشيخ المُـــعمّـِــر في الرواية، هو ذاكرة المدن الفلسطينية المطموسة، ولذلك كان دليلا عليما بالمكان وقِـــدَمه، يؤرّخ له، ويحفظه من الاندثار، هو يُشهِـــد عليه الآخر، فهو شيخ لا يمكن اقتلاعه من المكان لعراقة جذوره فيه، هو التاريخ، هو الشاهد الأخير الذي لا يقبل الرحيل، هو طويل العمر، يلقّن الأحفاد تاريخ المكان بالحكايات والمرويات، فترسخ في أذهانهم صورة الوطن القديمة المسلوبة، وقد وُلِـــدوا خارج أسواره كحالة الياس خوري، مُولِـــد بالمنفى خـــارج أسوار عكا وهذه الأسوار تحيط بالمدينة القديمة إحاطة السّوار بالمعصم انظر، مروان الماضي، قصة مدينة عكا، دائرة الإعلام والثقـــافة بمنظمة التحرير الفلسطينية (د . ت) ص 77، ولذلك تواترت في الرواية الدوائر كإشارات عمرانية ومدلولات ميثيولوجية رمزية، وقد وظّـــف الياس خوري اللون الأزرق في الغلاف، عتبة دالة على الشؤم، وذلك أن المدينة قد أصابها دمار، فطمس معالمها، أمّا اللون الأسود، فهو يتّـــسم بخصائص روحيّـــة ودينيّـة إيحائيّة، ومنه لباس الرّهبان والرّاهبات في الدين المسيحي، وكذلك دلالة اللون الأسود في الطّـــقوس الشيّعيّة البكائيّـــة أيام عاشوراء على العتبات المقدسة في الحسينيات، علامة على الحزن، وقد استفاد الياس خوري في الرواية من ألوان اللباس في تلك الطقوس المسيحية والشيعية، التي تحفل بها لبنان، بلد متعدد الطوائف والمعتقدات، كما أن اللون الأبيض علامة الطهارة كان حاضرا في الرواية أيضا، ليعطي أملا جديدا للمكان المستباح، إلا أن الياس خوري كثّـــف اللون الأسود من خلال التقاط السّـــوداء والنساء الملتحفات بالسواد، وهن يبكين مملكة و ملكا جثة بدا رسمه جنائزيا على رخام القبر، وكان قد مهـّـــد الياس خوري باللون الأزرق في الغلاف نذير شؤم، ليعلن في المتن نهاية المدينة، ولمزيد التفاصيل حول دلالة الألوان عند العرب، انظر

Abdelwaheb Bouhdiba, Les Arabes Et la Couleur,Culture et Societe , Pub de Luniversite de Tunis 1978, P. 73 85

إن تداخل فنون الرسم والعمارة والألوان، وتعدد الأصوات وتعدد الحكايات في رواية أبواب المدينة . . . ، و ثمّ خروجها عن المألوف السّردي العربي، تجعلنا ندرج هذا الفنّ الحكائي ضمن خانة الرواية التـّجريبية «التـّجريب حركة عرفتها أقطار عربية مختلفة فيما بين السّـــبعينيات والثـّـــمانينيات من القرن العشرين، اقترن تصاعدها بانتشار ظاهرتين بارزتين : ظاهرة الصراعات الأيديولوجية بشتى تجلّـــياتها وميادينها، وظاهرة الانبهار والتأثّـــر بعديد حركات التّحديث في الثقافة الغربية» «قصيدة النثر» و«تيار الوعي» و«الرواية الجديدة» و«الكتابة النصّية»، وقد رافق هذه الظاهرة عزوف كتّاب هذه الحركة عن الموروث المحلي من نماذج الإنشاء ،أو توظيفها بشكل

ساخر متعدد الطرائق والأساليب، وقد ارتفعت للتجريب - إبـّـان النـشأة - عدّة شعارات مغرية بشّرت بأبعد الطموحات من أهمّها : الدّعوة إلى تحطيم النماذج الجاهزة شرقيـّها وغربيـّها، بما في ذلك نماذج اللغة ومختلف الأجناس الأدبية، وسائر الفنون والبحث عن أشكال من الابداع غير مسبوقة تتجدد كلما خرجت من حيز التـّـصوّر إلى الانجاز». انظر، محمد رشيد ثابت، التّجريب وفنّ القصّ في الأدب العربي الحديث في السبعينيات والثمانينيات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية سوسة، ابن زيدون للنشر، ط1، سوسة 2005 ص5

11) عفيف عبد الفتاح طبارة، مع الأنبياء في القرآن، دار العلم للملايين ص 303-305 و انظر أبو إسحاق أحمد بن محمد بن ابراهيم النيسابوري المعروف بالثعلبي، عرائس المروج، دار الرائد العربي، بيروت (د .ت) ص 217 - 231

12) عبد الرحمان مراد، صفحات عن حيفا ومعركتها الأخيرة، الكاتب الفلسطيني، عدد 22 شباط، آذار 1991

13) البطليوسي، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، 1 / 190

14) عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة 2000، انظر باب ــ مدخل، ص 23

15) الرواية ص 15

16) ابراهيم محمود، نقد وحشي، رؤية لنص مختلف، دار الحوار، اللاذقية ط1 سوريا 2005 ص65 - 66

17) سحر الحكاية، ص 28 - 29

18) عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي للنشر صفاقس، كلية الآداب والعلوم الانسانية سوسة ط1 سبتمبر 2001 ص 83

19) Gerard Genette, Seuils , ed Seuil 1987 , P. 73

20) نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار سورية ط1 اللاذقية 1994 ص69

«مصحف أحمر» للكاتب اليمني - محمد الغربي عمران
رسائلُ الألم والانتماء والحنين في لغة تتعدّى الكلمات !!

عذاب الركابي/كاتب وشاعر عراقي مقيم في مصر

«إنّ الروايةَ واحدةٌ من أكبر التعويضاتِ الممتعةِ التي استطاع الإنسان أنْ يبتكرها لحدّ الآن... »

كولن ويلسن

■ **ربّما لأنّ الرواية «استجواب تأمُّلي» كما يُعبّر ميلان كونديرا، وكيمياء حلم الروح الجريحة بنبال الواقعِ المرير... وأنّ الروائي المستكشف الصادق للوجود، يصغي للتاريخ وحلكة لياليه، لكنّهُ يفضحُ كلّ ما يدورُ في دهاليزهِ المعتمة... وهو الذي يُؤرّخ حتّى لخطواتنا السجينة وغير المرئية، وينبشُ بزهو وتفش معاً في تربةِ الواقع عنْ أحلامنا التي صدئت لكثرة التأجيل والانتظار، بلْ ويقدّم لنا أحداثاً، لا تتسّع لها صفحات التاريخ، وذاكرة الرواة... أحداثاً تشبهُ**

إلى حدٍّ كبيرٍ أحداث حياتنا اليومية الممغنطة بالأوجاع... والهزائم... والانكسارات.

رواية «مصحف أحمر»(*)... تعملُ على تحريك المفاصل المعطّلة في ثقافتنا... وتعيد الدماء النقية لواقعنا الذي يشكو من فقردم مريع... تجدّدهُ، تحكّ على جراحٍ ظنّ البعض أنها اندملت... ولمْ تعُدّ لها ذاكرة، ولا ليالٍ حزينة. الرواية جاءت لي كهبةٍ، وكلّ إبداع هوَ هبة المستقبل - كما يقول سارتر، لتوقظ جنون أصابعي، وتستفز إيقاعات وتناغمات قريحتي المرهونة بحالات القصيدة... جاءت إليّ بكلّ ملامحها الوثنية والإيمانية، بكلّ ما فيها من فوضى ومن خرابٍ ضروري، ولمْ أذهب إليها بأحزاني، رغمّ شوقي لقراءتها، عند سقوط أول نجم ثاقب منْ سماء حروفها، وسطورها، وفصولها... كنتُ أمامَ كاتبها ومبدعها وجهاً لوجه، في طرابلس العرب الليبية... وكنتُ سعيداً بالتعرف إلى هذا الروائي المشاغب والمثير والمنتمي حتّى النخاع... حُوصرَ نفسياً وثقافيا لأنّه يُراهنُ على الكلمات، وفقد وظيفته ثمناً لشجاعته، وما زال يجيدُ العناقَ الساخنَ، والابتسامةَ المتفجّرةَ ريحاناً... وأماناً... وحميمية، باحثاً عن علاقات صباحية في كلّ مكانٍ تطأهُ قدماه. سعيدا بهذا العمل الروائي العربي الجريء الذي تصبحُ فيه «الأفكار أوطاناً جديدة»، ويستطيع من خلاله المبدع أن يحكمَ التاريخ، يعيدُ صياغته، يضعُ له أبجديةً جديدةً، بلْ و «يُؤثّر من خلال الكتابة في التاريخ» حسب تعبير سارتر.. والهدفُ هو الرقيّ بإنسانِ المكانِ، صنع الحياة لهُ،

وإقامة كرنفالات دائمة لخطواته... ودموعه... وأحلامه، حينَ تتوفر الجرأة والشجاعة لدى المبدع، وهي «الفضيلة الكبرى لمنْ يبحث عن لغة العالم»- كما يُعبّر الروائي باولو كويلهو... وقدْ كانَ المبدع محمّد الغربي عمران جريئاً وهوَ ينثر ورودَ همومه... وكرستالَ أحلام أهله ومواطنيه في درب العالم...، لا ليستحدث لهُ لغة وأحلاماً فحسب، إنما يرسمُ الصورة الفضلى، ولكنْ هذه المرة بدموع الشمس... وأنين الأرض الظامئة إلى ظل الشجرِ الآمنِ.

وبقدر ما بي من ظمأ للقراءة - الحلم، والقراءة المنشئة، فقدْ أحسست أنّني بقراءتها ارتويت، والذي أذهب ظمئي هو فرادتها في أسلوبها التلقائي الشاعري، وجرأتها في سبر مكامن الذات الجريحة، وتناولها النواحي الاجتماعية والسياسية والدينية بموضوعية، وتعرية مُلحة هادفة، وفضائحية ضرورية، وسُخرية مُرّة، وخراب عواصفهُ لا تتوقف، وفوضى براكينها لا تهدأ، وأمل ولكن بخطى سراب... وأحشاء سحاب مراوغ!!

«أغمضتَ عينيك تستحضر أيامك الماضية... لحظات الصباح الباكر حينَ تهبط الوادي برفقة جدّك... تساعدهُ في قطف أغصان القات وتبيعها... ترافقهُ ليلاً لحراسة الوادي.. تطرب لنُباح كلاب الليل... عواء ذئاب الجبال... دويّ الرصاص بينَ فينةٍ وأخرى»- الرواية ص10.

هُنا جمرُ المكانِ المتوقد... حيثُ وُلدَ (حنظلة) في أحضان (حصن عرفصة) ،وتكوّنَ في رحم (سمبرية)، وبمباركة الجد(العطوي) - ضمير الراويَ، وغياب (تبعة) - كتاب شوقه، في عرس صاخب من هموم وأحزان المكان التي توقظ في الفتىَ الحالم كلّ هواجس الرحيل... لا لأجل الغياب، بلْ لأجل الحضور حينَ يسقط من ذاكرة الهامش والإهمال وأنياب الواقع، إلى أن يصبح عنوانَ الندى والورد والحلم في حدائق الوجود... ولحظة صلح مع الذات حينَ يتحقّق حلمُ التميز والتفرد، وتكون للذات حكايةٌ مؤرخة بجمر المعاناة. حكاية تعجز عن وصفها الكلماتُ...

ربّما لأنها تتعدى الكلمات، حينَ تذهل التاريخ وهي تربك سطوره، وتستولي على قرائح رواته :«ستدرك يوماً أهمية أنْ يكون للفرد حكايتهُ الخاصة... حينَ تبحث عن ذاتك... الإنسان بحاجة إلى ما يُميزه، حينها سيتحرك شيءٌ ما بداخلك لتحكي..» - الرواية ص16.

أهيَ سيرة الراوي (الكاتب)..أمْ سيرة الجماعة المحيطة(الأسرة المبدّدة الأمنيات)... أمْ سيرة الوطن الصغير (اليمن) المشدود لخاصرة الشمس بحثاً عن الأمان والرغيف والضحكة من القلب؟... أمْ هي فصل من سيرة الوطن الكبير المصادر... والداخل في الغياب... والجالب كلّ كوابيس القلق والرعب لـ (تبعة) وجيله من الحيارى والتائهين:

« بلْ كنتُ أحاولُ أنْ أرسمَ حلمي... حلمَ اليمن الواحد... الموحد بالحرية والعدالة..مناضل مخلص لوطني... ولا أزال مُطارداً... مهدّداً بالقتل في أيّ لحظة... هذه إصابات جسدي»- ص18.

أهيَ سيرة وطن يتفجّر... يثورُ على نفسه... يتجدّد بالمزيد من الدّمع والدم والحزن... يبحث عن صباحات لمْ يعشها... وعن طفولة لمْ يذقْ عسلها أبناؤه الذينَ وجدوا أنفسهم مصادفةً، في مهد الألم والضياع !؟ أمْ أنها سيرة الجماعة الحالمة بالغد تحتَ مظلة الديمقراطية والوحدة والتآلف، وفي النهاية قبض الريح، والخسارة والخذلان والضياع والتشرد:

«سأختفي... كُتبَ عليّ التشرد أو الموت»- ص22

«- اعلمْ أنّ بلادنا مشطرة !

- كيف؟

- اليمن قسمان... قسمٌ عاصمتهُ عدن، والآخر صنعاء !

- لماذا؟

- لإضعافها... وعلينا أنْ نناضل من أجل إعادة قوتها !

- سيبرزُ شيخٌ جديد !» - ص87.

«إنّ أهمّ ما في الروايةِ وسائلها الأخرى في الإقناع والتأثير»- غارسيا ماركيز - غريق على أرض صلبة ص45.

لقد بنى الروائي محمّد الغربي عمران تقنيته - أدواته التعبيرية على حبر الرسائل، فكانت وسيلته في الإقناع والتأثير، مصدرَ التكنيك (وهوَ الأهم) في الرواية، والرسائل صفحات مكتوبة بنبض (سمبرية) الناحل المرتجف، ونزيف جسد (حنظلة) المضطرب، ورؤى (تبعة) المستقبلية التي يربكُها، ويعبثُ في أبجديتها غموضُ وضبابُ الأيام... ليستْ مجردَ رسائل.. كيمياء حبر وشوقٍ ودمع واحتراق بلْ خلاصة أحلامِ الذات الجريحة... وشجون ومفارقات واقعٍ قلقٍ... ومراوغ :

«ولدي الغالي..

هذه ساعاتُ الليل باردةٌ... أهرب للحظات من وحدتي إليك.. أوْ أعودُ بذاكرتي إلى سنواتٍ خلتْ... إلى رسائل تبعة.. كتبَ يصفني فيها بحبيبتي هذه هي المرة الأولى التي يكتبُ إليّ بهذه الصفة.. أذكرُ الرعشةَ التي اعترتني حينها دمعت عيني فرحاً... كانَ إحساساً فريداً»- ص120.

رسائل... نزيف دائب حتّى آخر محطةِ حزن في الرواية.. نيران الحنين التي لا تنطفيء.. هوَ الحنينِ إلى الإنسان، خطيٌ... وصوتاً..ودفءاً... وسنداً، الحنين إلى المكان - بهجة الولادة... ومنطاد النجاة.. وشرف الموت، الحنين إلى الذكريات، ما بقيَ من عسلِ الروح، وفاكهة الجسد، وعطر الذاكرة، ونسيم الألفةَ... !!

رسائل - تقرير الواقع... والرواية» تنتمي في جوهرها ومادتها إلى الواقعية « كما يرى ميشيل بوتور في (الرواية اليوم) -ص120:

«فلذة كبدي... أضحى نومي متقطعاً... كنتُ فيما مضى أكرهُ السهر... واليوم أمسى السهر عشقي... يمنحني لحظات مغايرة... أعيش مع نفسي بعيداً عن الناس... لا أجد ذاتي مع الناس، حينَ تنام المدينة تأتي أنتَ... لحظات الهدوء والسكينة.. أرهف السمع..أميزُ صوتك..ضحكاتك... بلْ إنكَ تقترب أكثر لتهمسَ في أذني لا يقاطعني أحدٌ... تستمع وأنا أقرأ لكَ... أغنّي... أكتب... أغمض عينيّ» -ص133.

«إنّ أيّ رواية جيّدة هيَ رواية ضدّ»- ميشيل بوتور- الرواية اليوم ص102.

ورواية «مصحف أحمر» الرواية الضدّ بكلّ المقاييس!!

هيَ ضدّ السلطات بكلّ أنواعها، الاجتماعي والسياسي والديني... فالاجتماعي تمثّل في ضياع وانهيار الابن (حنظلة)... وهو شريحة اجتماعية، وثمرة علاقة غير شرعية، انعكس على الواقع، وكأنّ كلّ ما يدور فيه غير شرعي :«لا عليكِ هيّا تجردي من ملابسك، كما كنّا نفعل ذلك في جبالِ القرية زمان... أرى وجهكِ أكثر بهاءً... وعينيك أكثر صفاءً... وشفتيك أكثر لمعاناً... أراكِ كما لوْ أنّ السنين لمْ تمر.. بل زدتِ أكثر جاذبيةً وفتنةً»-ص24.

والسياسي بما فيه من قهر وظلم وأسباب اليتم والغربة والتشرد والضياع :«أنا لا أعرفُ ملامحه، فقدْ قتِلَ في ظروفٍ غامضةٍ ليجدوا جثتُهُ، وقدْ اخترقها الرصاص»- ص58

و«إذنْ نحنُ الآنَ بينَ دولتين !

- نعم نحن الآن على الحدود الفاصلة بينَ نظامين» - ص130.

و«- أينَ أبي ؟

- أبوك في سجنِ الدولةِ !» - ص150.

والديني بقدر ما يوحي بإشاعة روح التسامح والتجانس بين المذاهب العقيدية، فيه من الزيف، والعبث، والإساءة للعقيدة، ولأماكن دور العبادة،

متمثلاً في (مولانا) من الدعاة ورجال الدين أنفسهم الذين يظنهم المواطن المغدور (تبعة) وغيره من البسطاء المثال والقدوة والأنموذج الذي يحتذى بهِ، ويسكن إليه في غربتهِ وتشردِه :

«كانت هي كفّ مولانا... هيَ مَنْ تداعبني !!

خجلتُ من نفسي... استنتجتُ أنّني تقلبت من مكاني... أسألُ نفسي أيعقلُ أن يكونَ مولانا... حاولت طرد تلك الأفكار... هوَ مَنْ اقتربَ منّي... حاولت الابتعاد... تبعتني يداهُ... تأكّد لي أنّهُ مولانا... أصابعهُ تداعبُ خصوصيتي... صرخت وأنا غير مستوعب :

– ماذا تفعلْ؟ ص74.

«الكتابةُ فعلُ تضامن تاريخي» – رولان بارت – الكتابة في درجة الصفر ص 21.

تضامن نزيه وصادق مع المكان – فردوس المستقبل الذي يظهرُ في رواية «مصحف أحمر» أحد أبطال الرواية الأساسيين، بكلّ مفارقاته... وتناقضاته، فحكاية الرواية منصبة على هذه الأسرة اليمنية الرابضة في تربة المكان... الفردوس الأرضي، سكنها الأمن، وقد أشعلت الحرب الأهلية عشب الأمان فيه، فأصبح المكانُ مكانين، مشتعلين بنار الفتنة، وأصبح فردوس المستقبل جحيماً... وإنسانه (مواطنه) أسير ريحين شرستين، رياح اليمين ورياح اليسار، مضافاً إليهاً عواصف وبراكين وزلازل الحروب القبلية والعشائرية المتلاحقة، والتمارين العضلية اليومية للمعارضة... وغابت هذه الأسرة المقهورة في اللازمان واللامكان... ولمْ تبقَ إلاّ هوية التشرد.. والنفي..والغربة... والسجون... والصبر الأسطوري في معاقل الثوار الحالمين بالغدِ الآمن... واليمن القادم السعيد :

« لنْ تجديه... العطوي سدّدَ ثمن إيمانهِ وتركنا للشقاء»– ص96.

و«ها أنا اكتب إليك، وكلّي سعادة بعدَ أنْ خطّ القدرُ انضمامي إلى صفوف المناضلين، لقدْ اخترتُ طريقي... أسيرُ ورفاق لي نحوَ المناطق الوسطى الملتهبة... المحاذية للحدود مع جمهورية عدن!»–ص110.

و«نحنُ الآنَ نسيرُ على طريق الوحدة !!

– طريق الوحدة !ولِمَ الطريق بهذا الاسم؟

– هي الطريق الآمنة لمنْ يريدُ العبور من أراضي جمهورية صنعاء إلى جمهورية عدن... أو العكس!

– إذن نحنُ الآنَ بينَ دولتين !

– نعم نحنُ الآنَ على الحدود الفاصلة بينَ نظامين!» – ص130.

الرسائلُ – ساحة اللقاء بين أفراد الأسرة المشتتة، المنقولة عبرَ أثير الألم والانتماء والحنين، لكنها الفضاء الرحب الذي لمْ يلوثه دُخان الأنانية... والسياسة... والأحقاد القبلية... وعبرها يتبادلون الأشواق... والأخبار... وحتّى الأحزان والهواجس... والمشاعر السجينة :

«حبيبتي... حينَ بدأنا بالزحف على صنعاء... أشعلنا لياليها النار من على قمم الجبال، إيذاناً ببدءِ الزحف» – ص147.

وبينَ نارٍ تشتعلُ هنا، وأناس أبرياء يقتلونَ هناك، وبينَ بكاءٍ بدمعٍ حجري وحزنٍ مزمنٍ، وفرحٍ زخرفي، يلتقي زعماء اليمين واليسار الأشاوس، ويتصالحُ الجنوب والشمال، في عناقٍ ديكوريّ فاضح، وتحياتٍ ثلجية، وملامح شاحبة لا تمت إلى نخيل وتربة اليمن بصلة... همْ يتبادلون المناصب وكراسي الحكم، والمواطنون البسطاء يفقدون الحلمَ وطعم الرغيف، ويكون نصيب المناضلين والثوار الحالمين باليمن السعيد الجديد الضياع... والجراح... والفراق... والموت بأبشع أشكاله... يصبح المكانان مكاناً واحداً، ولكن في تربة رخوة، رطبة قلقة، ويصبحُ اليمنُ موحداً، ولكن في عناوين الصحف، وصور الزعماء المتكلفة، وتظل الأسرة مجبولة بمعاناة الفراق...

والغربة... والوحدة... والضياع... والقلق... ونزيف الأحزان والآلام :

«انتهى كلّ شيء... لمْ يعد من أصحاب مبادىء... فقط بقايا انتهازيين... وطفيليين يتشدقون بالمبادىء الاشتراكية»- ص282.

و«رحلَ التشطير دونَ عودة... ونستطيع أنْ نحتفل معاً... هلْ سيعود تبعة»- ص 288.

«إنّ ما يقعُ في ثورة اهتمامي ككاتب، وبالدرجة الأولى هوَ الترابط اللغوي والنفسي للعمل» - جون هوكس.

وفي رواية «مصحف أحمر» بالإضافة إلى وجود الترابط اللغوي والنفسي هناك الموضوعي الذي هوَ رؤية مُكثّفة للكاتب «أردتُ الكلام من أجل أن أفرغَ شحناتي» - مكسيم غوركي... يحافظ من خلاله على نُكهة العملِ الروائي،

وجديته، وخيطه الفكري حتّى وإن بدا من ألم... وجراح... وحزنٍ مزمنٍ.

فعذرية (سمبرية) هي نقاء وعذرية الوطن الممزق... المشتّت حتّى إشعارٍ آخر:

«لا تقلقي... لقدْ دعونا نساء القريةِ، كي يشهدنَ على طهارتك»- ص184.

و(حنظلة) هوَ صورة المستقبل المُبدّد بجميع أسباب الضياع... والغربة... وفقدان الأمل والأمان «صغيري... كنتُ أتابعُ علّي أراك بينَ الجموع الهاربة لحظات تكميم تمثال الزعيم بالعلم» - ص232.

وعودة (تبعة) أهيَ عودة الأمان للمكان... لليمن... عودة بهجة إنسانه... وتحقيق الحلم بالفردوس الرضي... أمْ أنّها جزء من سيناريو غير مُقنع يكتبه (تبعة) نفسه، بأصابع متخاذلة مرتعشة، بحثاً عن سلامته هوَ، فثمة هواء وضوء ومتّسع للحياة في ركن من الوطن المّمزق : «حلمٌ بطعم الضحك الدامع... أستمع إليه كما لوْ كنتُ أحلمُ» - ص290.

والبحث عن(العطوي) - الجد، أهوَ البحث عن الأصالة والجذور... عن الماضي - التاريخ في بلدِ (اليمن)، وهوَ يُدفّىء شتلات مستقبل غامض ومريب:«تعرفنا إلى بعض المنظمات المهتمّة بحقوقَ الإنسان، نسّقنا معها للبحث عن جدّك»- ص 294.

ولكنّ اللقاء بينَ المستقبل والماضي لمْ يكنْ حميمياً... صاخباً، بلْ لمْ يتم، فالماضي جارحٌ رغمَ وضوحه... وضوئه الكرستالي.. والمستقبل أكثر جرحاً وألماً في ضياعه... وغموضه، وهكذا بدأ الانفصال بينَ الماضي والمستقبل تحتَ نيران الحاضر المتمثل في عذاباتِ (تبعة) المناضل، وضياع (حنظلة) وعودته من الغربة (العراق) شخصية أخرى أكثر غموضاً... وضياعاً... وقلقاً، أهوَ المولود المسخ للواقع العربي المتردّي عقائدياً... وفكرياً... وسياسياً ؟ أهوَ نتاج الظلم... والقهر... والفقر.. والاحتلال... والتبعية... وضياع القيم والناس والمدن، حيث المآسي والكوارث المتلاحقة... والانقسامات... والجثث والموتى.!؟

ماذا بقيَ لـ (سمبرية) المعشوقة... والأمّ الحنون... والقطب المحترق في هذا الوطن!؟ أرادت في رسائلها المكتوبة برماد جسدها أنْ تلمّ الشمل في فضاء مشحون بالفرقة والتشتّت والموت والغياب: «بدأتَ تستخدم ألفاظاً قاسية على قلبي يوماً بعدَ يوم، لمْ يعُدْ يهمّكَ رأيي، حيناً تصفني بالمنحرفة... وأخرى بالخاطئة... في أحد الليالي طلبتَ منّي أن أعلنَ توبتي، معتمداً على فتوى استفتيتها أنتَ... أخبرتني أنّ من لا يعلن توبته ويغير حياته، ويعلن التزامه يهجرهُ الناس، أوْ ينفّذ فيه الحد»- ص308.

«إنّ هناك مشاعرَ وأفكاراً لا يُمكن أن توصفَ بالكلمات» - مكسيم غوركي - كيف تعلمت الكتابة ص 31.

ذلكَ حينَ تتحول روح الإنسانِ المنتمي والحالم إلى منجم أحزان... وآلام... وكوابيس، ويعيش الفقدَ في أبشع أنواعِه، وحينَ يضحى الوطن العزيز

شريطاً سينمائياً مُرعباً، مشاهد جارحة من المآسي موصولة بشرايين التاريخ، حاضرها يحكّ على جراح ماضيها، ويُغيب مستقبلها ،وتصبح نبوءة الفيلسوف برتراند راسل حقيقة، حين رأى : «أنّ الأزمان القادمة حروب ودكتاتوريات»، وما حصل في اليمن السعيد هوَ تمرين قاس، ربّما امتدّ إلى بغداد. . . ومدن عربية أخرى في طابور الانتظار. . . ستكون ساحةً مبيحةً لخطى المحتلين والمستعمرين الآثمة. . . وأذنابهم من الحاقدين. . . المحبطين سياسياً. . . وحياتياً: «العراق أستوديو كبير. . . لمْ أعُدْ بحاجةٍ إلى صالات عرض معلقة. . . ولا أحتاج إلى تذاكر دخول. . عروض مباشرة. . أستنشق روائح شواء الأجساد. . . ألوان الدماء. . . صرخات الثكالى. . . استغاثة الجرحى. . . أشاهد الصواريخ منذ تركيبها على ظهور البوارج والطائرات إلى لحظات إطلاقها وحتّى إصابة الهدف. . . تطاير الأشلاء. . . كلّ شيء مشاهدهُ حية غير معلبة. . مخرج الفلم حدّدَ هوية البطل منذُ البداية. . استطاع أنْ يكسبَ عاطفة المشاهد» -ص232.

ومن الأسلحة الفتّاكة للانتصار على الواقع أنْ تعرّيه. . . تفضحه. . . وتسخر منهُ كما رأى هنري ميللر في (ربيع أسود)، وهذا بالضبط ما فعله الروائي اليمني - محمّد الغربي عمران وهو يُقوّض السائد، ويخرّب المكرور، ويسخر من الديكوري والمزخرف في هذا الواقع. . . وهو يضيف وسيلة أخرى من وسائل التأثير والإقناع التي تحدّثَ عنها ماركيز، . . . فكانَ الجسد، ولعبه كيمياء خاصة، الجذب والدهشة والشهوة، حيث براكين الغريزة التي يصعبُ السيطرة عليها حين تنفجر. . . وفي «مصحف أحمر» تأخذ أكثر أشكالها غرابةً. . . واستفزازاً لحكومة السائد وهو(المثلية) التي تأتي في نسق روائي متفوق وضروري،ليست متكلفة ولا مفروضةً، بلْ هي صورورة لواقع رثّ منهزم وسلبي، في جمالية يسمّيها الروائي الكبير عبد الرحمن الربيعي بـ (جمالية القبح) بالقول: «أنّ القبح إذا ما كُتِبَ بشكلٍ متقنٍ، سنكتشف الجميل فيه أوْ أننا سنجمله» - الخروج من بيت الطاعة ص370. . . وجاء لدى الروائي محمد الغربي عمران في أسلوبٍ جذّاب وليسَ منفراً، ممتع وليسَ مملاً، هو شكلٌ من أشكال اللذة التي يعيد تلاوتها الجسدُ الظامىء والسجين من أجل الحرية و«بدون اللذة لا يوجد جوهر الجمال» - كما يقول جوج سانتيانا. . . وبدون جرأة وشجاعة الروائي ما كانَ لهذه العلاقة الشاذة (المثلية) أن تصبحَ وسيلةً من وسائل الجذب والتأثير وتهذيب الإصغاء، سواء بينَ الرجال كما حصل مع شيخ الجامع (مولانا) و(تبعة) : «تركتهُ. . . كانت أصابعه قدْ انسحبت بعدَ أنْ أوصلني إلى الذروة. وقدْ تلوثت أصابعه. . . لمْ أنم ليلتها إلاّ قبيل الفجر» - ص76. . . أوْ بينَ النساء مثلما حصلَ بينَ (شخنما) و(سمبرية): «انتظمت زيارات شخنما لي نصعد غرفتنا العلوية. .نقضي معظم ليالينا معاً. . نبتدع نشوتنا. . . نترك لأجسادنا فسحة من الإغواء. . . لا نطفىء السراج. . . يتحول الضوء إلى خيوط شبقة. . . خدر الكلمات المغناة. . . اللمسات المرتعشة. . تجوس ألسنتنا ما شاء لها من اللذة. . . يسيلُ لعاب أجسادنا»- ص 268.

وتنتقلُ رواية «مصحف أحمر» من المتخيل الذي هوَ صفةُ الأدب بمجموعه، كما يرى أندريه مورو في كتابه (الإنسان العابر والأدب) إلى الواقعي الذي «هوَ الجوهر» برأي ميشيل بوتور. . . ثمّ إلى التسجيلي أيضاً كأسلوب إثارة ودهشة، في كلمات منتقاة، وجمل رشيقة، لا تفقدها المباشرة المُلحة عطرَها، عبرَ سياقِ الأحداث، من دون أيّ خللٍ فنّي أو تقني. . . حوّلَ الرواية إلى لوحاتٍ ومشاهد، دلّت عليها العناوين المنتقاة بحكمة ودرايةٍ وموضوعية،حملتْ هذه المشاهدُ أبعاداً مهمّةً، فالبعدُ الذاتي (العاطفي) في صورة الحُبّ الشفاف والحميمي الذي أرّخت لهُ دموع (سمبرية) وارتعاشة جسد (تبعة)، وهوَ زلزال عشقٍ صافٍ، وبركان عاطفة لا يهدأ، ومشاعر صادقة تغيرُ الدماء في جسدِ زمن خؤون مراوغ : «تسلّلت أصابعهُ لتحتضنَ وجهي. . . رفعهُ قبالة وجهه. . . رأيت وجهه الجميل. . . دموع تغسلُ عتمةَ الليلِ. . . قبّلَ عينيّ. . . قطرات الدموع على خدّي. . . ملامحه الهادئة. . . احتواني من جديد

بينَ ذراعيه... رائحة لذيذة هي رائحةُ جسدِه» -ص 204.

إلى محطةِ حُبٍّ من نوع آخر، غريب، ماجن، ومثلي فاضح، بنوعيه الرجّالي الرجالي، والنسائي النسائي: «كانَ حبّها قدْ وصلَ حدود اللاعودة... فاجأتني حينَ عرضت عليّ الزواج صارخةً بفرح:

- لكنّي لمْ أسمع بمثل هذا... ثمّ أنا على ذمّة رجلٍ!» - ص268.

ثمّ البعد السياسي (القطري)... ثمرة السعي الجاد... المقرون بالأحداث... والانقلابات... والاغتيالات.. والكوارث الاجتماعية... وعبادة السلطة... وكرسي الحكم تحتَ مظلة مثقوبة وهيَ وحدة اليمن، شماله وجنوبه والتي هيَ جزء من وحدة وطن، متنافرة أقطابه أبداً... وما انعكس عليها من أحداث مُقلقة في العالم، وما دارَ في العراق من مؤامرات... واحتلال...، وماتعرض لهُ هذا القطر الذي يشكّل العمق العربي، من غزوٍ ظالمٍ... وغياب أمام صمت عربي أكثر جرحاً... وظلماً... وقهراً... وخجلاً:

«الحرب الأمركية على بغداد... جعلتني أسيرَ شاشة التلفزيون... أسهرُ أتابعُ رصدَ الكاميرا لشوارع بغداد وساحاتها... نقل حي.. عيني تبحث وسط الجموع... إحساسي بأنّي سأراك في أيّة لحظة»- ص231.

إلى البعد الإنساني - الحرية: الحمامة الوديعة التي بدتْ بلا عشٍّ ولا فضاء... الذي تمثّل في إطلاق سراح الجد(العطوي)، وهو لا يعني إلا معنى واحداً وهو حرية الوطن... رغيف المواطن المغموس بالدم... والمصادر... وهو أقصى أمنياته:

«استقبلنا جدّك بعدَ إطلاقه من سجنه الأول... فتحت أمي الباب... يقفُ وسط زخّات المطر.. شال مُبلّل يلفُ وجههُ... يتأبطُ مصحفهُ الأحمر، فتحت أمي ذراعيها في لهفةٍ... غاصت... ارتفعَ صوتها باكيةً...

- قلبي دليلي... لقدْ حدّثتني أحلامي من أنّك قادم!»- ص218.

«تظلُ الدهشةُ تطاردني على مدى سنين حياتي»- محمّد الغربي عمران

حوار - العرب أون لاين في -5 سبتمبر2010-

ولهذا جعلَ من عمله الروائي (مصحف أحمر) جديداً... مُدهشاً... مُستفزاً... مُزعجاً، وهذا أجمل ما فيه (جئتُ كيْ أعاكس هذا العالم) - هنغواي... ربّما يحملُ غبار... وأحزان... وظمأ المكان، لكنّهُ يحرك المياه الراكدة فيه، ويجدّد الدماء في مفاصله الناحلة الكسولة... رُبّما يخدشُ المحرّمَ، ولكنّه لا يستهجنهُ، ولا يلغيه، إنما يجرحهُ بعطرِ وردةٍ... وهبّة نسمةٍ... وحرارة أمنيةٍ... وعاصفةِ دعاءٍ ساخنٍ.

جاءت رواية «مصحف أحمر» متقنة... جريئة... جارحة... وقوية البناء... متماسكة العبارات والجمل والرؤى... خيالها مبتكر... وتلقائية التناول والمعالجة، وقد تفرّدَ كاتبها في أسلوبه... وجديته... وشجاعته... وصدق عاطفته وانتمائه، مبدعٌ واثقٌ من حبر قلمه... ونزيف أصابعه..وفعلِ كلماته... لا يُحبُّ أن ينظرَ وراءه... لأنَّ نسمات المستقبل تغريه... يعرفُ أنّهُ سيعاني بسبب براكين خطاه... وثورة كلماته هذه... وعمله المستفز... لكنّهُ ماضٍ أبداً... يراهنُ على أمطار الفرح... والحرية... والانتشار... وآيات الصدق، حتّى لوْ تفضي جرأته وشجاعتهُ يوماً إلى أن «يسير عاري الروح والمشاعر أمام الملأ» على حدّ قولهِ !!

*) «مصحف أحمر» - رواية - محمّد الغربي عمران- مركز عبادي للدراسات والنشر - الطبعة الأولى 2009 صنعاء - اليمن

الشّعريّ وتجلّياته
في أقاصيص فوزيّة علوي

مجدي بن عيسى/ باحث،تونس

■ **مدخل:**

أدّت المباحث الإنشـائيّة إلى التّسـليم بحقيقـة التّمايـز بين الشّـعريّ والنثـريّ، فاقصيـت الأنمـاط السـرديّة مـن رحـاب الشـعر إلى براح النثر، بحثا عن الشـعريّة الخالصة، وترسـيخا علميًا لسمات الشعر البنيويّة(1).

إلاّ أن انخراط هـذا الانفصال في رؤية لسانيّة قائمة على تمييز الشـعر بوظيفة اللغة الإنشائيّة دون غيرها من الوظائف، أدى إلى محاولة تجـاوز الفصل بالعودة إلى حيويّة النصّ الأدبيّ، من أجل فهم أفضل للكتابـة الأدبيّة وذلك بالتعامل مع الأثر على اعتبار أنّه شكل فريد وذو حركيّة خاصة، ما من شأنه أن ينتقل بالعلاقة بين الشعر والنثر من مجال التنابذ إلى التشـابك الذي يفضي إلـى تكييف البنية الداخليّة لكلّ منهما على حدّ عبارة الباحث فتحي النصري(2).

ضمن هذا السياق المعرفي يكتسب موضوع هذه الورقة مشروعيّة طرحه من جهتين: المقولات النقديّة التي تراجع الفصل بين السرديّ والشعريّ وترفض القول بنقائهما من جهة، وغواية نصّ فوزيّة العلوي، وهو يستدعي الشعريّ في كتابة القصّة القصيرة، وما يثيره أسلوبها هذا من أسئلة من قبيل التساؤل عن الأفق الذي تطرحه كتابة القصّة القصيرة بأدوات الشعر؟ وماذا وراء تعويم السرد بلغة الشعر؟ هل هي أزمة أم تجاوز وتجديد؟

I ـ في رحاب المدوّنة:

أصدرت الكاتبة التونسيّة فوزيّة العلوي أربع مجموعات قصصيّة، هي بحسب ترتيب تواريخ صدورها: علي ومهرة الريح(3)، الخضاب(4)، طائر الخزف(5)، حريق في المدينة الفاضلة(6) (2004). وقد اشتملت مجتمعة على أربع وستين قصّة قصيرة، وهو رصيد كاف في تصوّرنا لينشأ للكاتب أسلوب مميّز يعرف به بين الكتّاب وتختلف كتابته عن غيرها في مجال الفنّ الذي يبدع فيه.

ولكنّ هذا الاسلوب لا يمكن مهما أبعد في الاختلاف إلاّ أن ينسجم ضمن سمات يشترك بها مع غيره في مستوى التصنيف الأجناسي للنصوص، فإذا

كانت أغلفة الكتب الأربعة تحمل عنوان الصنف الذي تندرج ضمنه النصوص المكوّنة له، بوصفها قصصا قصيرة أو قصصا كما ورد في كتبها الثلاثة الأخيرة، فإنّ النصوص ذاتها قد حافظت على قدر من الالتزام بشروط النوع لم تبرحها ما ساهم في تقبّلها ضمن النوع المعلن على الأغلفة. ولعلّ أهمّ هذه الشروط، شرط الإيجاز من جهة أنّ الأقصوصة منذورة للاقتضاب المحكوم بالانفصال الزمني كتابة وتقبّلا، إذ تُسرد الأحداث بسرعة وإيجاز إلاّ إذا تمحّضت لتأمل لحظة منتقاة(7).

في قصص العلوي يتراوح عدد صفحات قصصها بين الصفحتين والثماني عشرة صفحة، ولكنّ أغلبها ظلّ دون العشرة حيث عددنا من هذه الفئة ثلاثا وأربعين قصّة مقابل واحدة وعشرين قصّة تجاوز عدد صفحاتها التسعة. ولكنّ العدد الأوفى للقاصة هو ما بين الستّة صفحات والثمانية.

سمة الإيجاز في القصّة القصيرة يكون متبوعا بسمات هي من لوازمه ومبرّراته، ولعلّ أهمّها سمة وحدة الأثر أو الانطباع الوحيد، المتولّد عن سمة التركيز المرافق عادة للإيجاز والقصر في النصّ الأقصوصيّ، ذلك أنّ التركيز يتمّ عبر الاقتصار على عدد محدود من الشخصيات، واقتصار الأطر والأشياء على المعطيات الضروريّة ليصير جميعه محكوما بالحدث، إنّه اختصار للجزئيات إلى حدودها الدنيا إسهاما في تحقيق الأثر المرجوّ، من خلال حدث رئيسيّ حاسم(8).

أمّا بقيّة السمات التي حاول منظّرو الأقصوصة استقراءها وضبطها فلا تبدو لنا ثابتة، إذ أنّ تطوّر هذا الجنس الأدبي، وتقلّبه بين الثقافات وأمزجة الكتّاب ساهم بشكل ما في اضعاف مركزيّتها، باعتبارها حدودا مميّزة لا تكون القصّة القصيرة إلاّ بها، ونذكر من بينها، لحظة التنوير أو لحظة الاكتشاف بوصفها سمة ختاميّة تؤول إليها الأحداث ومختلف مكوّنات الحكاية، فتُكشف دلالاتها العميقة ويُؤَلَّف بين عناصرها، وكذلك سمة الواقعيّة أو الطبيعيّة، فكثيرا ما يقع تجاوزهما بشكل أو بآخر بما أوتي الكتّاب من مواهب في الكتابة وتشكيل النصوص، ومما في ثقافاتهم من تراث سرديّ وأدبيّ كثيرا ما لجؤوا إليه واستعادوه فحوّرَ وغيّرَ وعدل عن الرّواسم والسمات إلى غيرها مما ينشأ به النصّ إنشاء جديدًا، لا يلتزم بالضوابط المضبوطة والسنن المعيّنة.

ونحن إذ نطرح مختلف هذه السمات بين يدي مدونة القاصة فوزيّة علوي، فلأننا وجدنا من ضروب العدول والخروج عن معهود القصص الكثير، وأجلاها فيما انطبع في نفوسنا كثافة حضور الشعريّ في نصوصها، واحتفاءها به احتفاء حوّل أكثر قصصها إلى ميدان الشعر بعد أن أعلن عن انتمائه إلى ميدان الأقصوصة وهيّأ أفق انتظارنا لتقبّل الحكي وتتبّع الأحداث ومصائر الشخصيات.

II ـ مظاهر حضور الشعريّ و تجلّياته:

ظاهرة الشعريّ في قصص الكاتبة فوزيّة علوي، عامة عارمة، لم يخل منها مكوّن من مكوّنات النصّ، ولذلك سنعمل على رصد مظاهر حضوره في الخطاب وفي أركان السرد.

1 ـ الشعريّ في الخطاب:

يتميّز الخطاب الشعريّ عامة بالتفاته لذاته واحتفائه بلغته، هو الذي يسمى في نظريّة الوظائف اللسانيّة بالوظيفة الإنشائية، فالتكثيف والايقاع والصور، كلّها مظاهر ملازمة لكلّ خطاب شعريّ، به يتميّز عن الخطاب النثريّ، وعليه فحضورها في القصّة يعتبر أوّل المظاهر التي تسمها بميسم الشعريّة.

شعريّة الخطاب في أقاصيص العلوي، سمة لازمت كلّ قصصها، ولكن بنسب متفاوتة، ما دعا الناقد محمد صالح بن عمر إلى تسمية الظاهرة بتبئير السياق الحكائي(9)، ويعني به: التفات اللغة إلى ذاتها واحتفاء الخطاب بجمال لغته.

ومن مظاهر هذا النوع المخصوص من التبئير:

صفاء اللغة في مستوى المفردات وتركيب الجمل، وغلبة معجم الشعور والأحاسيس، ومعجم الطبيعة، ومعجم المجرّدات من القيم والمعاني. في مستوى صفاء اللغة يلاحظ ابن عمر أنّ لغة العلوي "موافقة إلى أبعد الحدود لقواعد الفصاحة بمفهومها عند العرب القدامى"(10).

ومن مظاهر تبئير السياق الحكائيّ أيضا الصور البيانيّة والايقاع. أمّا الصور البيانيّة فتقوم أساسا على كثافة التشبيه والاستعارة تقول القاصة في أقصوصة "علي ومهرة الريح": " كان الفجر قد أضاء أصابعه وأشار، فانسحب الليل ومعه الألم، وغسل المطر دم المشيمة والخلاص"(11). كما تقول في موضع آخر من النصّ ذاته: " بدا الجوّ وسيعا، كأنّما استعار المكان من الزمان بعض مساحة، والبيوت كقوالب السكّر غافية كأنّما تذوب في بياض تدريجيّ تحت مطر ناعم كالمرمر، ونجيمات بعيدات تتغامز في خفر"(12). هذه الصور البيانيّة وإن خفّت كثافتها من مجموعة إلى أخرى ابتداء بعليّ ومهرة الريح إلى مجموعتها الأخيرة "حريق في المدينة الفاضلة"، فقد ظلّت في جميع النصوص الأربعة والستين تمدّ الخطاب بالصور الشعريّة في سياقاته الوصفيّة خاصة، فتساهم بقسط مهمّ في إيجاز النصوص من جهة وإغنائها من جهة ثانية، وبعث حركيّة عارمة غير حركيّة السرد والأحداث، بل هي حركيّة العناصر يستدعي بعضها بعضا ضمن التشبيهات والاستعارات، وسرعان ما تتلاشى ليبقى أثرها الجماليّ في ما تهجس به للذهن من إلتماعات ذكيّة خاطفة.

المظهر الثالث من مظاهر تبئير السياق الحكائي هو ضروب التركيب المخصوصة، كظاهرة التقديم والتأخير والتصرّف في ترتيب مكوّنات الجمل، وظاهرة التداعي في الترابط بين المقاطع والجمل. وكلاهما من الظواهر المتردّدة كثيفة الحضور، فمن مظاهر التقديم والتأخير قولها: "أقدام راقصة تبلع المكان، وعلى الزمان تدوس"(13) أو كقولها: "دنوت منه كما لو بقبّرة أتربّص"(14). ومن أمثلة التداعي قولها: " أين ذاك السحر وذيّاك اليقين؟ والمدينة ملوّثة وحزينة والعمر ركام من سنين متورّمة مقهورة، والقلب ماسورة لهمّ ثقيل. إيه ما ألذّ الزيزفون، لكأنّه اللقيا بعد غياب طويل، فيه شذى النعناع وريح مطبخنا القـديم... مشتاقة إليك يا أمّي، وإلى الثوم المتدلّي كقناديل العرس من السقف، وإلى ثوبك المعطّر بالتوابل والحبّ"(15)، حيث تتداعى الصور ضمن سياق من المشاعر المتضاربة المحتدمة، وتدعو المفردات في كل مرة سياقا جديدا مختلفا. نفس الظاهرة نعثر عليها في قولها: "وتمتدّ يدك من جديد تجسّ الصوف الملوّن، وتضيفين مبتسمة وأنت تضمين خصلاته الحنونة إلى صدرك: يكون صدارا دافئا للشتاء، وأنا مقرور كالدوريّ بلّله القطر والعشّ مخروم والعواصف لا ترحم"(16)، إذ تستدعي مفردة الشتاء وصف حال الراوي العاشق وشعوره بالقرّ أمام حضور البطلة الطاغي. مثل هذه الظاهر، المتعلّقة بعلاقات التداعي بين الجمل والمعاني، سمّاها محمد صالح بن عمر بـ"التعاليق المفارقة للسائد"(17)، على اعتبار ما تقوم به علاقات التداعي من خروج عن النسق السببيّ المنطقي لترادف الأحداث وبناء المتصوّرات في النصّ.

علاقات التداعي تحضر في النصوص كعامل حاسم في البناء، فتغيّب كلّ أثر للعلاقات السببيّة العليّة في كامل النصّ، وهو ما نعثر عليه خاصة في أقصوصة "احتمالات"(18)، وأقصوصة "الأشياء"(19).

مظهر آخر من مظاهر تبئير الخطاب وهو مظهر الايقاع، وإذا كان بعضه يتعلّق بحركة الصور والعناصر المكوّنة لها، والعلاقات التي تنشأ من تداعيها، فإنّ بعضه يتعلّق بما هو من أشدّ خصائص الشعر، في مستوى تنغيم الجمل، وهو ما نعثر عليه في مستوى التكرار، والمجانسة الصوتيّة، والتوازي التركيبي، بل إنّ بعضه ليرقى إلى درجة الوزن العروضي كما في قولها: "قال لا تتأخري، على [الجمر مرتقبٌ والشوق في كبدي]"(20)، حيث ينتظم الكلام على بحر البسيط.

ومن مظاهر التكرار، ترديدها لعبارة (يأتون) في أقصوصة "غياب"، حتى تصير كاللازمة الايقاعيّة التي يتجدّد بها النصّ، وينطلق منها في كلّ مرّة نحو دلالة جديدة، حيث تقول: "يأتون. . . تهرول الهامات وتختفي في فوهات الأبواب. . . يأتون. . . ترتبك الأقدام فوق الأرصفة، تتوزع في كلّ الإتجاهات التي تشتهيها ولا تشتهيها. . . يأتون. . . هل اشتريت السكّر والملح والخبز والحليب والصابون والبطاطا والوقيد والشمع. . . يحتمل أن ينقطع النور. . . يأتون. . . كتفاك يشهدان بعدُ بآثار القضبان الحارقة. . . لماذا لا تهرول"(21).

ومن مظاهر المجانسة الصوتية بين الكلمات قولها: "جريت لاهثا وآلاف الأعوام أمرّ عليها كالريح، فأرى مدنا تتطاير، وخلقا كثيرا، وأرى قصورا ورماحا وجيادا وعبيدا وسبايا وقلاعا وضياعا وأسودا وضباعا"(22).

ومن مظاهر التوازي التركيبي قولها في نفس النصّ: "يا عبث الأسود لو أنّ الأبيض لا يولد، ويا كذب السكّر لو أنّ الحنظل لا يباع"(23).

تلك إذن مختلف الظواهر التي أدت إلى التفات الخطاب إلى ذاته فيما سماه ابن عمر تبئير السياق الحكائي، وهو ما سيكون له أثر حاسم في الخبر ذاته ومكوّناته، على مستوى الراوي، والشخصيات والإطار.

2 ـ الشعريّ في الحكاية:

ينفذ الشعريّ في قصص فوزيّة العلوي من بوّابة المواضيع أولا، وإذا كانت الحداثة الشعريّة قد وضعت احترازات كثيرة على هذه المسألة، على اعتبار أنّ الشعر يمكن له تناول ما يشاء من المواضيع، فقد ظلّ مرتبطا بشكل ما بالمواضيع ذات البعد الوجوديّ الأنطلوجيّ، وهو ما نلاحظ كثافة حضوره في قصص العلوي.

ولعلّ أكثر هذه المواضيع حضورا هو موضوع الموت، والذي يحضر بذاته كما في أقاصيص "الخضاب"(24)، و"بيتنا الآخر"(25)، و"حديث الرحيل"(26)، و"المأتم"(27)، و"البارحة جاءت السنية تسهر"(28)، أو يحضر من خلال بعض تمثلاته كالمرض والوحدة كما في أقاصيص "صخب الذاكرة"(29)، و"الموت مع تأجيل التنفيذ"(30)، و"الميراث"(31)، و"يحدث هذا لو أن شجرة الرمان تزهر"(32)، والشيخوخة والهرم كما في أقاصيص "هناك في الضفة الأخرى"(33)، و"الكنالو والخريف"(34)، و"القطة"35)، والحنين إلى الماضي كما في أقاصيص "الوصية"(36)، و"الطاحونة"(37)، و"عمتي الخزانة"(38).

الموضوع الثاني الذي حظي بحضور كبير في قصص العلوي هو موضوع الحبّ، وذلك في أقاصيص "وللأسود عشقها"(39)، و"هابيل والعذارى والحمام"، و"لكلّ منطقه الخاص"، و"بوح الحصون"(40)، و"صفيحة اللبن"، و"طائر الخزف"(41).

موضوع ثالث يمكن أيضا عدّه موضوعا شعريّا هو موضوع الكتابة، ومعاناتها ورؤى الكاتب أثناء استحضارها ومكابدتها، ومن أمثلته أقصوصتا "دعوني وطيوري"(42)، و"العملاق"(43).

إلاّ أنّ هذه المواضيع على تواترها لا تمثّل الشعريّ إلاّ من خلال رؤية تصوغها في لغة مخصوصة، وإذا كنّا قد تناولنا خصوصيّة الشعريّ من خلال اللغة والخطاب، فعلينا أن نولي عنايتنا جهة السارد الذي يوجّه الخطاب ويقيم بنيان النصوص.

ما يلفت الانتباه في قصص العلوي هو غلبة السرد بضمير المتكلّم، ما أتاح للكاتبة مجالا رحبا للغنائيّة، بوصفها نشرا للذات في عاطفيتها وتماسّها القلبيّ مع ما حولها. وهو ما نعثر عليه بوضوح في أقاصيص: "صخب الذاكرة"(44)، و"دعوني وطيوري"، و"صفيح اللبن"(45)، و"حدث لسيدة قلقة. . ."(46).

لكنّ حضور ضمير المتكلّم في هذه القصص وفي أمثالها لا يتيح وحده غنائيّة الذات، إنّ الخطاب ذاته يستدعي ما به تقوم غنائيّته، ومن بين ما تتأسّس به الغنائيّة مواضيع الذكرى والحنين والعشق والفراق، يرد

ذلك في إيهاب إيقاعيّ وتصويريّ تغلب عليه علاقات التداعي، وتميل فيه المعاني إلى التأمّل والشجن، في مراوحة بديعة بين أساليب الإنشاء والخبر. تقول الكاتبة في قصّة "صفيحة اللبن" :بالشفاء يقولها عبد الفتاح متحسّرا وقد امتقع لونه وأنت تغادرين... يشفيك، تنثرينها كقبضة من قمح على الحاضرين فتبرعم السنابل فوق رؤوسهم ريّانة، والربيع في أوج صدرك، وتردفينها بـنهارك زين يا عبد الفتاح، وعبد الفتاح لا زينة له ، وأنت زينة هذا الزمان والمكان، وأنا العائد من هناك البعيد... ولكنّي منقوع في خجلي الطفوليّ وقلبي طافح برغوة اللبن المنبجس من ثناياك"(47).

إلاّ أنّ أثر السارد على النصّ القصصي لا يقف عند غنائيّة الخطاب، بل يساهم في تشكيل الشخصيات التي تحضر في نصوص العلوي بدون معالم مرجعيّة واضحة، هي أقرب إلى الرموز منها إلى الشخصيات القصصيّة معلومة السمات والأبعاد. هذه السمات تتخذها الشخصيات إمّا ضمن رؤية الراوي وهو يقدّمها في النصّ، أو من خلال سمات أسطوريّة وخرافيّة تسم مجمل النصّ. ومن فئة الشخصيات الأولى نذكر شخصيّة المرأة المحبوبة في أقصوصة "صفيحة اللبن" حيث تتحوّل هذه المرأة على لسان الراوي إلى رمز مطلق للجمال الأنثويّ، إذ يقول في تقديمها: "سكّرة أنت أو لوزة مفلّجة، وروحي بدّدها رجع الصوت يأتي مثقلا بالرحيق يكسّر لوح الشبّاك وينفذ إلى القلب... تمتدّ يدك النحيلة كشعاع تضع صفيحة اللبن فوق دكّة الخشب، وتقفين ملفوفة في غلالة من شيء أنا لست أدرك ماهيته، تسوين ما انتثر من شعر الخرّوب على جبينك متأففة من الحرّ... أحاول أن أتطاول لأبلغ شموخ السنديان فلا تنظرين إليّ"(48). ففي هذا المقطع يواصل الراوي بغنائيّته صياغة مكوّنات الحكاية بلغته العاطفيّة محوّلا الشخصيّة إلى نغم من أنغام نفسه العاشقة الملتاعة.

الشخصية القصصية تتخلّى عن كثير من سماتها الواقعيّة وأبعادها المرجعيّة أيضا في كثير من قصص العلوي ذات السمات الأسطوريّة والغرائبية الحلميّة، كما في شخصية امرأة الجدار في قصة "الخضاب"، وشخصية دلالا في "دلالا والصحراء"(49)، وشخصية محبوبة في "وللأسود عشقها"، وشخصية هابيل في "هابيل والعذارى والحمام"، وشخصية السنيّة في "البارحة جاءت السنيّة تسهر" حيث تقول الراوية في وصف هذه الشخصية: "تمدّ يدها، تطال السماء، بيضاء نقيّة كعجينة الفضّة، تخلّل شعرها بأصابعها فيومض برق، تنزع نعلها الخفيف الخفيف كقطعتين من الثلج موعودتين بالإختفاء، تقول متحرّجة قليلا كعادتها عندما تزور بيتي "هل أجلس هنا أو هنا أو هناك"(50).

وليست الأوصاف وحدها هي التي تهب لهذه الشخصيات سماتها الشعريّة بل إنّ في أقوالها وفي أعمالها ما يعبّر عن رؤية شعريّة وخفاء أسرار مكنونة، هي أقرب إلى رؤى الشعراء وأقوالهم، يقول هابيل في أقصوصة"هابيل والعذارى والحمام": "ملّكوني تروا السمك طائرا، والحمام الزاجل مسبّحا باسمي والفسقيّة ترونها متوهّجة... اغرسوا النخل إنّي أرى الأرض مجدبة، وانثروا النسرين للعرائس"(51)، أمّا السنيّة في قصة "البارحة جاءت السنيّة تسهر" فتقول مجيبة عن تساؤل الراوية عن مسكنها ومفرشها في مستقرّها الجديد: "أنا في براح، والهواء أمواج نقيّة، وبيني وبين البرزخ حلم ليلة، وأبي يخفق بجبّته (...)، ليس يقربني ولكنّه يشير إليّ بمسبحته فأشعر بنفح عزيز، ويبعث إليّ أنفاسه دفقا تلو دفق، فأراني أحبو على مفرش الصوف في بيتنا القديم وأمّي مشغولة بنولها، وإنّي لأشمّ رائحة الحطب المبلّل والصوف والفحم واسمع غناء أبي كالقصب الأجوف"(52).

الزمان والمكان أيضا لهما دور في استحضار الشعريّ وحلوله في نصوص العلوي.

أمّا المكان فقد تخلى في كثير من القصص عن وظيفته المرجعيّة ودوره في الإيهام بالواقعيّة، فهو إمّا غير ذي مرجع، عائم في إيهاب شفيف من الأسطوريّة كما في قصّة "هناك في الضفة الأخرى"(53)، أو هو مشرق في

حلّة خرافيّة كما في قصّة "وللأسود عشقها" وكما في قصّة " الاسطبل"(54)، أو هو مشرق في لغة الذكرى والحنين كما في قصّة " الطاحونة"(55)، وكما في قصة "صخب الذاكرة"، وقصة "برتقال وذهب"(56). في كلّ هذه المواضع يقوم الوصف المعتمد على الصورة البيانيّة، وعلى علاقات التداعي في استدعاء مكوّنات المكان باستدراج الأمكنة من بعدها الواقعيّ المرجعي ليحلّه محلاّ شعريّا مشحونا بقدر كبير من الإشراق والذاتيّة والغموض. تقول القاصّة في وصف الحمّام من أقصوصة "برتقال وذهب": "فلك من الدفء المقبّب الناعم والضياء، رائحة الوقود المحترق تختلط بالماء، ورشح الأجساد وعطر البرتقال والحنّاء والسواك، فتخال كأنّ قلب الأرض انفتح عن كبريت وعسل ونار". كما تقول في وصف الطريق الذي تقطعه محبوبة للقاء حبيبها في قصة "وللاسود عشقها: "من الجبل هامت العطور، بلّوط وعرعار وحور وصفصاف وبعَر وبقايا مواقد، لم تتعسر عليها الأرض، حفظت تعاريجعا وتلالها، هانت جبالها، فهي مبسوطة كالكفّ ، جرت والحصى صوف والأشواك سندس،... بدا الفضاء في كحل قاتم والفجر بعيدا، الشجر بدا عظيما كغيلان الوهاد، والنجوم في بعد موحش، والقمر يتناءى كأنّما إلى ميعاد عاشق يذهب هو الآخر"(57).

أمّا الزمان المحكوم عادة في لغة السرد بالخطيّة والعلاقات السببيّة العليّة، فكثيرا ما يفارق في أقاصيص العلوي هذه السمات، متّجها نحو الإطلاق حينا كما في أغلب القصص الأسطوريّة والخرافيّة والحلمية، مثل قصّة "الطريق المقلوب"(58)، وقصة "رجل الماء"(59). أو هو من زمن نفسيّ خاص بالسارد حينا آخر، كما في قصّة "الطاحونة"، وقصة "احتمالات"(60)، أو يكون متوقّفا لا يقود سردا ولا يرتّب أحداثا في أحيان نادرة كما في قصّة "الأشياء"(61).

تلك إذن مظاهر حضور الشعريّ في نصوص فوزيّة علوي، وقد حلّت في مختلف أبعاد النصّ اللغويّة والبنائيّة. وقد أثّر ذلك على تقبّلنا للنصوص ودعانا إلى تقويمها على مستويين: المستوى السرديّ المحض، حيث محطّ انتظاراتنا، وأفق تقبّلنا، والشعريّ المحدث حيث انفعلت نفوسنا وتفاعلت مع ما أنتجه لقاء الشعريّ بالسرديّ في هذه النصوص، لذلك فإنّنا نفتح هاهنا في خاتمة هذه الورقة فقرة أخرى للتساؤل عن حصيلة هذا اللقاء الطريف بين السرديّ والشعريّ.

3ـ تجليات الشعريّ في قصص العلوي:

يمكن رصد تجليات الشعريّ وهو يحلّ في نصوص العلوي القصصيّة في مظهرين كبيرين متداخلين: التركيز والكثافة والتقتير من جهة، والتجزئة والتفرقة والتفتيت من جهة ثانية.

تمثّل سمة القصر علامة مميّزة للأقصوصة بوصفها نوعا سرديّا خاصا، وقد وجدت هذه السمة ازدهارها وتمام تحقّقها البنائيّ في سمات الخطاب الشعريّ الذي صيغت به قصص العلويّ، لقد كانت التشابيه والإستعارات، وجزالة اللفظ وانبناؤه على أقيسة الفصاحة القديمة المحتفلة بالبلاغة والايجاز، عاملا مهمّا في تحقيق كثافة النصّ وتركيزه على وحدة الأثر، تلك السمة المطلوبة بشدّة في الأقصوصة بوصفها سمة مائزة لهذا النوع الأدبيّ المخصوص.

ولكن في المقابل، وإذ أخضعت القاصة خطابها في عدد كبير من القصص لعلاقات التداعي وللوصف بالتشبيه وللاستعارة اللذين أبعدا الدلالة ـ شأنهما في أغلب استعمالاتهما ـ وهما يدّعيان تقريبها حين يستدعيان المستعارات والمشبهات بها فتتكاثف العناصر وتختلط، فقد ساهمت بقدر مهمّ في تفريق الدلالة، وإفراغ موصوفاتها خاصة في مستوى الشخوص والأمكنة من وظيفتها المرجعيّة وأبطل في كثير من الأحيان سمة الواقعيّة والايهام بها المطلوبة لدى كثيرين من منظري الأقصوصة وواضعي شروط بنائها، ما شتّت الدلالة الجزئيّة رغم حضورها الحسيّ الطاغي وأدخلها في سياقات أنطولوجيّة ذات أبعاد تأمّلية مجرّدة.

هاهنا تنشأ في النصوص حركة بديعة بين الجزئيّ والحسيّ والقصير الموجز وبين الكليّ والمجرّد والمفتوح على المطلق اللا نهائيّ، وهي حركة نعتقد أنّها تجلّ مهمّ من تجليات الشعريّ وهو يحلّ في القصّة القصيرة، وسرّ كبير من أسرار إبداعيتها الجديدة، لم توفق فيه الكاتبة دائما، ولكنّها حققت قفزات إبداعيّة رائعة كلّما حالفها التوفيق، خاصة في أقاصيص: "صفيحة اللبن"، و"الوصية"، و"البارحة جاءت السنيّة تسهر". ففي هذه النصوص خاصة "تسري دماء الحكي جنبا إلى جنب مع التأمّل والنجوى ودفقات البصر الشعريّ"(62) على حدّ عبارة الكاتب المصريّ إدوارد الخرّاط، بشكل بديع وخلاّق.

في هذه النصوص أيضا ينشأ تجلّ أخر للشعريّ، هو ما يسميه ادوارد الخراط بالقلق النصّي، فالسرد يوهم بالتقدّم نحو نهاية ما، ولكنّها نهاية غير مستقرّة وغير واضحة، "وقد تكون مريحة، ولكنّها ليست محكمة الإغلاق(63)، ذلك أنّ غنائيّة السارد وتلاشي السلطة المرجعية للشخوص والأمكنة والأزمنة لن تكون قادرة على إغلاق أيّ حكاية الإغلاق المحكم المطلوب، لأنّ المطلوب من حضورها كان غير ذلك تماما، لقد حضرت في النصّ من أجل تجاوز المرجع وإضعاف هيمنته على السرد. هذا التجلي الثاني للشعريّ ـ أعني القلق النصّي ـ هو ما يسمح باستمرار إيقاعيّة الحركة وهي تتردّد بين قطبي الذاتيّ الغنائيّ والموضوعيّ الواقعيّ، وبين القصّة الموجزة المحكومة بقصرها ووجازتها وبين المعنى الأنطلوجيّ العميق.

خاتمة:

حاولنا في هذه الورقة أن نعرض لمظاهر حضور الشعريّ بوصفه مجموعة من السمات الخاصة بالكتابة الشعريّة المحضة، في قصص الكاتبة التونسيّة فوزيّة علوي، وأن نفحص تجلّيات هذا الحضور وهو ينسرب ضمن النسيج السردي المخصوص بالقصّة القصيرة باعتبارها نوعا سرديّا مستقلاّ ومميّزا.

وإذ انتهينا في تفحص المظاهر إلى تعميم حضور الشعريّ على أغلب قصص الكاتبة في مختلف أبعاد الخطاب والخبر، موضوعا وشخوصا وأطرا، فقد لاحظنا في مستوى التجليات توفيقا إبداعيّا رائعا ناتجا عن توليف بديع بين الحكي والشعر، فتح أفق القصّة القصيرة على أبعاد دلاليّة وجماليّة واسعة دون أن تفارق وجازتها وسمة الانطباع الوحيد التي تميّزها عن غيرها من فنون السرد وأنواعه، وإن كان هذا التجلي نادر التحقّق في قصص الكاتبة رغم استفحال حضور الشعريّ في قصصها.

وإذا كنّا لا نبرأ من إمكانيّة الخطأ في تقييم ما انتهينا إلى تقييمه فإنّنا نستطيع أن نؤكّد على أنّ ظاهرة الشعريّ في القصّة القصيرة، يمثّل من خلال النموذج الذي تناولناه مدخلا ممكنا لتفحّص سبل التجاوز والتجديد التي سلكها كتّاب القصّة التونسيّة القصيرة. كما نستطيع أن نلحظ بيسر كيف تحيا الأنواع الأدبيّة وتسعى للخروج من أزماتها الإبداعية شأنها شأن المجتمعات التي تتحرّك كلّما وهنت، ثائرة على السائد، تأسيسا للمختلف المشرق والحيّ.

الهوامش والإحالات

1) نحيل للتوسع في هذا الصدد على كتاب الدكتور فتحي خليفي: الشعريّة الغربيّة الحديثة وإشكاليّة الموضوع، الفصلان 1و2 خاصة، الدار التونسيّة للكتاب، ط1، تونس2012.
2) فتحي النصري: السرديّ في الشعر العربي الحديث، ص41، دار مسكلياني، ط1، تونس2006.
3) علي ومهرة الريح، دار الرؤى، ط1ـ تونس1995.
4) الخضاب، دار الإتحاف، ط2 ـ تونس2000.
5) طائر الخزف، ط1 ـ تونس2003.
6) حريق في المدينة الفاضلة، دار سحر، ط1 ـ تونس2004.
7) الهادي الرقيق: الأقصوصة هذا الفنّ المراوغ، ص34، مطبعة سوجيك، صفاقس2008.
8) نفسه، ص42.
9) محمد صالح بن عمر: إطلالات على المشهد الحكائي في تونس، ص117، مطبعة فنّ الطباعة، ط1، تونس2007.
10) نفسه: ص120.
11) مجموعة علي ومهرة الريح، ص10.
12) نفسه، ص11.
13) نفسه، ص17.
14) نفسه، ص41.
15) نفسه، ص19.
16) مجموعة: طائر الخزف، ص23.
17) المرجع السابق، ص118.
18) مجموعة طائر الخزف، ص45.
19) مجموعة: الحريق في المدينة الفاضلة، ص101.
20) مجموعة هلي ومهرة الريح، ص57.
21) مجموعة الحريق في المدينة الفاضلة، ص156، 155.
22) مجموعة علي ومهرة الريح، ص45.
23) نفسه، الص نفسها.
24) مجموعة الخضاب، ص7.
25) نفسه ص58.
26) مجموعة على ومهرة الريح، ص86.
27) مجموعة طائر الخزف، ص37.
28) مجموعة حريق في المدينة الفاضلة، ص117.
29) مجموعة علي ومهرة الريح، ص16.
30) مجموعة الخضاب، ص80.
31) مجموعة طائر الخزف، ص81.
32) مجموعة حريق في المدينة الفاضلة، ص89.
33) مجموعة علي ومهرة الريح، ص37.
34) مجموعة حريق في المدينة الفاضلة ص49.

35) مجموعة طائر الخزف، ص113
36) مجموعة علي ومهرة الريح ص47.
37) مجموعة طائر الخزف ص71.
38) مجموعة الحريق في المدينة الفاضلة، ص27.
39) مجموعة علي ومهرة الريح، ص56.
40) مجموعة الخضاب، ص42، وص149، وص139.
41) مجموعة طائر الخزف، ص21، وص155.
42) مجموعة الخضاب، ص121.
43) مجموعة طائر الخزف ص101.
44) مجموعة علي ومهرة الريح، ص16.
45) مجموعة طائر الخزف، ص23.
46) مجموعة حريق في المدينة الفاضلة، ص137.
47) مجموعة طائر الخزف، ص23/ 24.
48) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
49) مجموعة الخضاب، ص25.
50) مجموعة الحريق في المدينة الفاضلة، ص119.
51) مجموعة الخضاب، ص46.
52) مجموعة الحريق في المدينة الفاضلة، ص120.
53) مجموعة علي ومهرة الريح، ص37.
54) مجموعة الخضاب ص70.
55) مجموعة طائر الخزف، ص69.
56) مجموعة الخضاب ص13.
57) مجموعة علي ومهرة الريح ص61.
58) مجموعة الخضاب، ص95.
59) مجموعة حريق في المدينة الفاضلة، ص21.
60) مجموعة طائر الخزف، ص45.
61) مجموعة حريق في المدينة الفاضلة، ص101.
62) إدوارد الخراط: أصوات الحداثة، ص146، دار الآداب، ط1، بيروت1999.
63) نفسه، ص131.

في «جنون وما أشبه»
نجمان ياسين... والتّخيّل للمدينة التي يريدها

سليم النجار/ناقد فلسطيني مقيم في عمان

■ تتخطّى المجموعة القصصية للقاص نجمان ياسين، «جنون وما أشبه» الأعراف المحدّدة لمفهوم المدينة، وتطلق عنان الحركة لشخصياتها عبر التاريخ، ثم إنها تمنح الشرعية لممارسة الهيمنة الشاملة لسلطانها حيثما امتدّ نفوذها، فابتكر جملة من المرويات السردية القصصية تعيد بها توطين مفاهيم الحياة بأجمعها، معتقدة أنها تعرض خلاصاً نهائياً للمشكلات الإنسانية عبر الجنون، فهي بذلك تتجاهل شروط الواقع، ولا تعترف بها، وتسقط في التجريد المطلق،

فتنحسر فعاليتها، على صعيد الواقع، وتنطلق على مستوى التخيل، بمرور الزمن، وتتفكك، ويفضي ذلك إلى انهيار المدينة بسبب النزاعات المنبثقة عن عمقها إما بدواعي الجنون، أو الثورة أو الرغبة في التخلص من الإطار للمدينة، فتتأدى عن ذلك غمامة من الحيرة، ورغبة في العودة إلى هويات ما قبل المدينة، والبحث عن شرعيات جديدة، ومع ذلك توّفر «جنون وما أشبه» للشخصيات حرية الحركة، فهي فضاء سردي قصصي مفتوح على التنوعات الخصبة، تأخذ الأفعال فيه سمة المغامرة التي تستبطن فكرة، وربما معتقداً، فحيثما تمتد تخوم «جنون وما أشبه» أحلام الشخصيات، وطموحاتها، ومجال حركتها، فأبطال القصص، والسير الشخصية، والحكايات الخرافية، والمرويات الفروسية في الآداب القديمة والوسيطة، يتمتعون بحركة لا تعرف حدودا جغرافية، بل إنهم ينتهكون، أحياناً، تخوم «جنون وما أشبه» نفسها، وهي في الغالب تخوم قيمة لها صلة بالمعاني الثقافية، وتفجّر تلك الحركة الحرّة الطاقة المكبوتة عند الشخصية، فلا كابح لها لأنها منذورة لدور ممارسة الجنون، أو اكتساب تجربة بفعل يرتقي إلى درجة المغامرة. ليس للشخصية في الفضاء القصصي تطلّعات ضيقة لأنها مندمجة في المجال العام، وحاملة لقيم القاص، وإذا ما حدث وتعثرت، فإنما لتنهض ثانية من مكبوتها لمواصلة مسعاها من أجل تحسين حال العالم، وشروط العيش فيه، وهو مسعى يتخطى الالتفات إلى الشأن الخاص، إذ أن فكرة البطولة مرتبطة بالمجموع الذي تنتمي الشخصية إليه، والمغامرة نفسها تكتسب شرعيتها من كونها فعلاً فردياً يفضي إلى ترقية الجماعات المتعايشة ضمن الإطار القصصي.

قد يحمل البطل في القصص قيماً خاصة مختلفة عن قيم الجماعة لكنه لا يضع نفسه في تعارض معها، إنما يسعى إلى ترقيتها من أجل الحفاظ على القصص وتغذيتها بأفكار أخرى. وتتجلى هذه الرؤية في قصة د. نجمان ياسين، «كيف مات حامد المجنون»: [بل مات ميتة المارقين، نجس، وسَّخ الجامع.

وقال أبي: أخبرونا أنه نام على صدر راقصة في الملهى حتى الفجر، ثم ذهب إلى الحمّام؛ اغتسل وتوضأ، ونفض خفاياه، وقصد جامع-النبي شيت»(2).

وتأخذ حركته الواسعة في أرجاء القصة دلالتها السردية من حيث أنها تكشف التجربة الاجتماعية للقصة، وطبيعتها؛ والأدوار الفاعلة لشخصيات القصة المنخرطة في خدمة القصة، ورهانات القوة والضعف في ممارسة السلطة القيمية، وكل ذلك من أجل إضفاء معنى عميق على مغامرة الشخصية في فضاء مفتوح. على أن كل ذلك لا يخفي القيم الأصلية التي تحملها الشخصية وهي ترتحل في عالم مفتوح، يقترح عليها كلما مضت في أرجائه أن تنذر للمجاهرة بمعتقد أو فكرة إصلاحية.

كشف د. نجمان ياسين، في مجموعته القصصية «جنون وما أشبه»، الرؤية التجريدية التي تعرضها المجموعة القصصية للعالم، وتسعى إلى تطبيقها؛ فهي تبدأ من الوقائع الملموسة للسلطة والإدارة وتنتهي بالافتراضات المجرّدة القائلة بالديمومة والخلود والشمولية. لا تتطلع المجموعة القصصية إلى «تأسيس مكان جغرافي بعينه»، بقدر أن يكون هذا المكان مرآة للنفس البشرية، لأنها لا تقرّ بأية حدود ثابتة؛ فهي أداة حكم لا مركزية دائبة على احتضان المجال الإنساني بكامله في إطار تخومها المتوسعة دائماً للسيطرة على المجال الإنساني؛ وتكون من مسؤوليتها إدارة الهويات الهجينة، وكل ما يتصل بها من منظومات ثقافية واجتماعية فتكون نوعاً من السلطة العابرة للحدود العرقية واللغوية والجغرافية. وأبدع د. نجمان ياسين في تكريس هذه الرؤية في قصة «بكاء دهشان السكران»: [بنت الأوادم، مَلّصَت صبيان، وهي كما هي، منتصبة، حيلها يهد الجبال وليس الرجال فقط.

وكان مختار الحي يقول حين يبصر ساحرتنا الفاتنة: هذه المرأة خمر معتقة، سجادة كيشان! وكنت أعرف أن الساحرة؛ تزداد جمالاً على مر الأيام!](3).

على أن الحنين «النوستالجيا» إلى الماضي الاجتماعي لم يغب عن السرد، ففيه مقترحات كثيرة تغذي الكتابة الاجتماعية بأفكار وأحداث لا سبيل إلى حصرها، ويحتمل أن ينطوي بعضها على معارضة متداولة لفكرة الحداثة المعروفة في الأوساط الثقافية، كغياب الفكرة، والاهتمام باللغة، أو ضياع الصورة الإبداعية، لصالح السرد الإنشائي، وهذا ما تجاوز د. نجمان ياسين في قصصه. وأصر على وضوح المضمون والصورة القصصية الإبداعية. وتوسع في حركة الشخصيات، وامتثال للمعايير القيمية التي تحملها الشخصيات الكبرى في الفضاء القصصي، وهي بمجملها سير شبه تاريخية لشخصيات معروفة جعلت من السرد وسيلة في توصيل أفكارها ومواقفها دون أن تنقطع كلياً عن حقيقتها التاريخية.

ولعل تلك المدونة بمعظمها تندرج في إطار «التخيل التاريخي الاجتماعي» لتفصح عن موقف الروائي من العالم، والقيم الاجتماعية السائدة، والظواهر الثقافية والسياسية، فمن وراء شخصيات اجتماعية بعينها ترتسم رؤية ناقدة للتدهور الأخلاقي والقيمي والسياسي، فكلما تقدّم الزمن خيم الفساد، فلابد من عصر قصصي تشعّ فيه الأفعال الكبرى للشخصيات وتأخذ معناها الإنساني الكامل.

ونقرأ ذلك في قصته، [حجارة لها عيون]:

[الأمر الذي أدهشني أيضاً، أن حجراً ضالاً، كان أصاب جبين الولد السبع، فانبثق الدم منه وسال غزيراً، ولكنه لم يتوقف عن - الدكش - ولم يأبه لمطر السماء التي انهمرت في زخات تهطل كالإبر والمسامير على الناس! ظل يقاتل تحت المطر ودمه يسيل ويبلل وجهه

ويلون لحية الجدي بلون أحمر قان] (4)، فلعل البحث عن هوية مرنة وجامعة يقبع وراء الانصراف إلى الكتابة الاجتماعية التي تمنح حيزاً أوسع في حرية القول، والحركة، والقصد. وضمن هذا النزوع المسكون بالترحال تندرج المدونة السردية لنجمان ياسين، لما فيها من شمول في الأحداث، وتتخيل هذا المعنى في قصة، [جواسيس]:

[الشمس تغرب أجسادنا التي تكتنز الأشواق وتمور بالرغبة بمعرفة ما يدور حولنا، ونحن نقترب من مصدر الضحكتين المرحتين، اللعوبتين، المندهشتين، نقترب لنعرف ما يحدث!

اقتربنا نحن الأولاد الفقراء من سياج سياحة الخيول المطلّة على عراء حقول القمح العارية المرتمية تحت سماء زرقاء تنشر ضوءها على الدنيا، وتجعل كل شيء ينبض بالفرح ويبدو رضياً بما يدور حولنا] (5).

إن اتساع الفضاء لحركة الشخصيات التي اعتمدت على الخلفية الاجتماعية، وهي تنطلق من بؤرة مكانية معينة إلى أنحاء كثيرة في العالم، فتتجاوز هوياتها القومية، والعرقية، وتنخرط في تفاعل إيجابي مع هويات الآخرين. والقاص نفسه، وهو المؤلف الضمني مقيم في مدينة الموصل في شمال العراق، ويكتب عن «الفقر» بوصفه حالة إنسانية جامعة للإنسانية، فيصوّر هذا الجامع قصصياً، فينشطر الفقر بين ماضٍ جليل ارتسم في المخيال العام بوصفه عصراً بطولياً، وحاضر هش رهن الجميع أسرى لدى المستغل، ويمدّ هذا الانقسام العميق إلى مداه الإنساني العميق، ارتسم الأفق العام للمشكلة بصورة أوضح، فقد توارى الإنسان بالتدريج، وظهر الفقر كقيم اجتماعية متنازعة، وأصبح الإنسان ميداناً لغزو الفقر المتواصل من طرف الفقر، الذي يظهر بتلاوين اجتماعية وثقافية، وسياسية بطبيعة الحال، وكأن الفقر هذا قدر يتحكم بمصائر الإنسان، عبر حملات اجتماعية سياسية تأخذ عناوين مختلفة.

لم يكن غريباً أن يبرز المتن السردي القصصي، في المجموعة القصصية «جنون وما أشبه»، شخصية تاريخية كـ «المجنون»، فينقلها نجمان ياسين من مستوى الواقع التاريخي في المنعطف الواصل بين الزمنين العاقل وشبه الجنون إلى مستوى الخطاب السردي في هذا العالم، الوقت الحاضر، هو التخيل التاريخي الذي يتمدد فوق وقائع التاريخ. فيلامسها ولكنه لا يلتصق بها، إنما يردم الهوة الفاصلة بين المادة التاريخية والمادة التخيلية. ولكن يبدو من الغريب أن يكتب تاريخ سردي للجنون «جنون وما أشبه» يتقمص أمره طوال الفترة الزمنية للمجموعة القصصية، فتكون تجربة د. نجمان ياسين القصصية والحياتية خلفية تنتظم حول قصصه، كما ظهر ذلك في المجموعة القصصية «جنون وما أشبه»حدّدت «جنون وما أشبه» أكثر من غيرها ملامح شخصية صاحبها القادم من قاع المجتمع، حيث المدن والقرى العراقية، فقد خاطر القاص بموقفه، من نمط تلك الشخصية، التي قد لا تلقى قبولاً عند بعض القرّاء أو النقاد، على اعتبار أن الجنون، حالة اجتماعية مسكوت عنها، وأن أي كشف عنها، هي مغامرة بكل المقاييس، فما زالت ثقافتنا العربية، تعتبر حالة الجنون، حالة مرضية، وحالة نفسية مضطربة، ولكن في نظر القاص د. نجمان ياسين حالة ثورية. فلا غرابة أن يعبر بها نفس ياسين إلى القرّاء، ويخيم بظله على فلسفة الثورة، فيكون هادياً للقاص المتمرد، وفلاسفة الثورة، فتلك هويته المرنة التي تحيل على حقبة ثقافية مزدهرة لم تنحز لرهانات الحياة وألمها.

وقد التزمت المجموعة القصصية نظاماً إيقاعياً ثورياً متصلاً بـ «المشهد القصصي» في حاضنته الثقافية العربية، وهو قالب قصصي متجدد، ونكتشف ذلك في قصة ياسين، التي سمّاها «جنية الولد اليتيم»، [كان – سيد غثيث – متعلقاً بابنه الوحيد، وفخوراً به، ولطالما سمعناه يردد: أنظروا إلى أهدابه الحلوة ورموش عينيه، وسترون أن الله، قد وسمه بكحل رباني من لدنه، وانظروا إلى حاجبيه المعقودين بعناية،

وقولوا لي، أي ولد من أولاد الحي العتيق له مثل هاتين العينين المشرقتين بومضات الذكاء] (6).

وسرعان ما طوّرت القصص شكلاً قصصياً له قواعد ثابتة تأخذ في الحسبان العلاقة الوثيقة بين المعنى والمبنى. فهو قول قصصي كثيف له مركز دلالي مشعّ، وفيها يحوم القاص حول مفهوم الثورة، مصرّحاً بنهمه، معلناً دهريته في فضاء عربي يعبق بالحياة، فيتلاشى الخوف، ويتوارى اللوم، وبالمسلمات تستبدل الشكوك في مقاصد يلفها الغموض لكنها مؤثرة فلا سبيل للتغاضي عنها، وتكاد تماثل قصص د. نجمان ياسين في الأدب العربي، لكنها جاءت في إطار أكثر إحكاماً، وصاحبها قصد أن يقوم بتمثيل تجربته العقلية والذوقية والحسية بضرب من القص الجريء، الذي يعوم على طبقة متشابكة من الإيحاءات. فترحلت في ربوع العراق، وتخطت حدود الثقافة القومية، وطافت في أرجاء العالم كافة. وكان أن أصبحت موضوعاً للمحاكاة.

وذلك ما حاولت المجموعة القصصية «جنون وما أشبه» أن تتبع وقائعه في دمج بين المرويات التاريخية والتخيلات السردية.

لا تحمل قصص «جنون وما أشبه» تاريخاً، ولم يوقّع عليها القاص، إنما وردت كلمة «جنون» وهي أجمل وجه أدارته الدنيا نحو الحرية. وقد رصدت القصص، كافة الأحداث الاجتماعية في العراق، ورسم إطار للأحداث والشخصيات وللخلفية الزمانية والمكانية الحاضنة بكل شيء، وجاء المتن السردي لملئ الفراغات المنسيّة التي تمثلها حياة الجنون، ثمة تعقب، عبر التاريخ الاجتماعي، مستمر، لقصص التهمتها، في نهاية المطاف، أمواج الجنون.

تلك هي أهم الركائز التي قامت عليها التجربة السردية القصصية لنجمان ياسين، فهو يمنح شخصياته طاقة للتجوال عبر العالم، والحديث بلغات اجتماعية عدة، وتتبنى كذلك قضايا اجتماعية بعينها، لعل الحرية جوهرها. لا تختص بثقافة أو جنس، ولا يسمح لها بالانحباس في إطار هوية، أو معتقد، وهي لا ترحل في أرجاء العالم بتطوّف مجرّد عن المقاصد، إنما ترحل، في الوقت نفسه، داخل ذواتها، فكلما مضت في اكتشاف العالم فإنما كانت تكتشف ذواتها أيضاً. وذلك يضيء مسارها، ورؤيتها للعالم، وموقفها من الأحداث التي تحاصرها، ولا تقبع أسيرة لفكرة عرقية. ومع أنها تكافح عن إيمانها بمبدأ، وانتمائها إلى قضية؛ فإنها لا تصادر حق الآخرين في الإفصاح عن مبادئهم وأفكارهم.

الهوامش والإحالات

1) مجموعة قصصية، جنون وما أشبه، د/ نجمان ياسين، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 2012.
2) مصدر سبق ذكره، ص 103.
3) مصدر سبق ذكره، ص 131-132.
4) مصدر سبق ذكره، ص 158-159.
5) مصدر سبق ذكره، ص 138.
6) مصدر سبق ذكره، ص 63-64.

هل الخصوصيّة المسرحيّة كائنة؟

الأجناس المسرحيّة الأسلافيّة ومقاربة روجيه عسّاف

عادل بالكحلة/ جامعي ،تونس

■ تمهيد:

سؤال هذا العمل يتعلّق بالبحث عن إمكانيّة وجود خصوصيّات في الأجناس المسرحيّة الأسلافيّة: مِخْيالا، وتنظيما اجتماعيّا، وفضاء ورسالة؛ ويتعلّق أيضا بالبحث عن إمكانيّة ممارسة تلك الخصوصيّات، إن وُجدت، راهنا. وقد اخترت هنا محاولة روجيه عسّاف باعتبارها من المحاولات الأكثر جدية ومعاناة، فهو «مرموق وبارز» في هذا المجال، في نظر الكثير من النقّاد(1).

وهدف هذا العمل ليس في تقنيّات الفنّ، بل هو يندرج في إناسة فنّ، محاولا أن تكون مقاربته تاريخيّة/ نِحْلِيّة/ تحليليّة- نفسيّة، متعدّدة الأبعاد. وذلك ضمن البحث عن الخصوصيّات في إمكانيّة صراعها مع الإخضاع الانتحالي الغربي.

1 – الخصوصيّة المسرحيّة كائنة؟

«النور حجّاب»

محيي الدين بن عربي

1 – 1 كيف كان المسرح في العصور الوسطى الإسلاميّة؟

لقد اكتشف ألكسندر بابادوبولو(2) أنّ الرسم الإسلامي لم يكن محاكيا للطبيعة وأحداثها، ولا إيهاميّا، بل يحاول تجاوزها وخلق طبيعة أخرى، أو رسم باطنها غير المرئي ومنطقها الكوني.

ولكن الأمر يمكن تعميمه على كلّ فنون الإسلام، باعتبار أنّ الفنّان المسلم يسعى إلى تمثّل الحديث النبوي: «تشبّهوا بأخلاق الله»، والخلق الذي يريده هنا هو الخلاقيّة، تماما مثل المسيح الذي يخلق كهيئة الطير ويحيي الموتى ويبرئ الأكمه والأبرص(3)، إذ هو يريد خلق الحريّة المجنّحة وإحياء ما مات في نفوس العامّة وإبراء عللها وانهزاماتها.

ولذلك لم يجد المعرّبون ضرورة لنقل المسرح اليوناني(4)، باعتبار أنّه

كان محاكيا إلى درجة التشويه في الكوميديا، أو إيهاميّا إلى درجة الأسْطَرَة في الدراما.

فإذا كان الفنّ اليوناني، محاكاة للطبيعة، كما اكتشف أرسطو، فإنّ الفنّ لدى المسلمين إعادة خلق لها أحيانا، أو اكتناه لجوهرها أحيانا أخرى، أو خلق آخر ونشأة أخرى في بعض الحالات، وفي كلّ الحالات، كان الفنّان المسلم يمارس فنّا استبطانيّا لذاته أو للآخر دون قمع لذات المتفرّج.

إنّ المسرح، باعتباره جنسا تعبيريّا، يعتمد الحركة والحوار على الركح، كان استبطانيّا وأشكاله الرئيسة ثلاثة «القره كوز»(5) وفنون الخيال، وخيال الظلّ(6). . .

أ- «القره كُوز» (أو مسرح الدمى المكشوفة):

إنّه مسرح غير ضوئي فيمكن أن يكون نهاريّا، يعتمد الدمى. ولم تكن تلك الدمى تتجاوز الثلاث، عادة وهذا العدد لا يمثّل، في حدّ ذاته، نقصا أو سذاجة. إنه اختيار أسلافيّ، وإن كنّا غير مضطرّين للاكتفاء به، رغم أن حشر الركح بعدد مهول من الدمى قد يعني تشتيت الذهن، وخاصّة ذهن الطفل، وقد يعني نزعة عسكريّة وامبرياليّة لاحتواء الجمهور، تماما مثل النزعة الأركسترليّة في الموسيقى الحديثة.

وذلك على عكس اختيارنا اليوم، إذ أصبح مسرح الدمى مشروطا بالطفولة. لقد كان الأطفال يمرّون بشبه مسرح هو «صندوق الدنيا» وألعاب الأعياد. فيبدو أنّه كان هناك إهمال لما نسمّيه اليوم «مسرح الطفل». وهو موجّه إلى الكبار عادة.

وكلمة «قره كوز» تعني في اللغة التركيّة «العين السوداء»، لأنّ هذا المسرح العاميّ انطلق من رؤية الحالة الاجتماعيّة والسياسيّة بعين سوداء، ناقدة، ساخرة، متبرّمة.

ولكن من سوء الحظّ، لم يُعثر إلى حدّ اليوم، على نصوص له، حتّى يمكن نقده، إذ أنّ شيوع الأميّة لعدّة قرون متأخّرة، جعل الارتجال أو التفكّك سائديْن.

ب- فانوس الخيال (مسرح الرسوم الظلّي):

يعتمد على رسوم ذات بشر وحيوانات وأحداث، وعلى ستار يثبت في مصباح كبير محيط بها من كلّ ناحية في شكل مستدير؛ وتوضع داخل المصباح عدّة شموع، فإذا سطعت تلك الشموع في الظلام أصبحت المرسومات أشباحا كبيرة واضحة، ثمّ يُدار حول نفسه، فيدور الستار، وتتعاقب الأحداث(7)، التي يمكن أن تكون مصحوبة بحوارات.

ولكن يبدو أن خيال الظلّ كان منتشرا أكثر من فانوس الخيال.

ت- خيال الظلّ: (أو مسرح الدمى الظلّي):

إنّه مسرح يعتمد جدليّة الضوء والظلام والتشكيل، ويحتاج إلى « مكان محكم يمكن أن يركّز الضوء فيه على وسائل التمثيل. ومع ذلك، فقد اتّسم بنوع من المرونة في الحركة تجعله صالحا لأن يُؤدَّى في فناء الدار أو داخل فسطاط معيّن. ولذلك كان من وسائل إحياء المواسم وحفلات الزواج والختان. . . . . »(8).

فانوس الخيال وخيال الظلّ لا يعرضان في فضاءات مخصوصة، كالمسرح اليوناني والروماني، «بل في أكثر الأحيان في خيام متنقّلة من الخيش أو أحواش تسوّر بالخشب. وكان التمثيل يجري على ستار من القماش الأبيض الذي تنعكس عليه من الخلف ظلال دمى من الورق المقوّى أو الجلد المضغوط، وقد وُضِع خلف تلك الدمى مصباح يعكس ظلالها على الستار. . . . وهذه الدمى مكوّنة من أعضاء تتحرّك بواسطة مفاصل»(9). ويتحكّم صاحب خيال الظلّ، الجالس خلف الستار، في دُماه بواسطة خيوط مرتبطة بأجزائها. وأحيانا يكون العرض كلّه، من صاحب خيال الظلّ وحده، وأحيانا يكون بمساعدة آخر له. ولم يكن

«فنّا ساذجا سطحيّا، بل كان فنّا معقّدا متوسّلا بالتشكيل والألوان والموسيقى والحركة والكلام.

وقد تفنّنوا في صنع الدمى، مادّةً وتوجيها لشخصيّاتها. وتفنّنوا في ابتكار الركح والشاشة والإطار الخَلْفِي وأسلوب التحريك.

ولهذا الفنّ مصطلحيّة خصوصيّة. ومن أهمّ مصطلحاته «المخايَل» أو «الخيالي»، و«المعلّم» أو «الرئيس»، و«المقدّم»، و«الحازق»، و«الرّخم»، و«القُور» و«القَوْصَرة»، و«الاستقبالة»، و«الختام»، و«البابة»...

فأمّا «المُخَايِل» أو «الخياليّ»، فهو محرّك الدُّمى، لأنّه يتوسّل بـ«الخيال» أي بالصورة الظلّيّة، وعادة ما يكون عدد المخايلين غير متجاوز للخمسة.

وأمّا «المعلم» أو «الرئيس»، فهو منظّم العمل(10).

وأمّا «المقدّم» فهو الذي يعرض «الاستقبالة».

وأمّا «الحازق» فهو المخايل ذو الدمية الفاصلة بين «المَشَاهد» بحركاتها المضحكة، وشخصيّتها البليدة أحيانا.

وأمّا «القُور» فهو الفتحات المستديرة في الستارة.

وأمّا «القَوْصَرة» فهي «شبه عقد تظهر على الشاشة عند «الاستقبالة»، على «أعمدة دقيقة الصنع»، ذات قنادل وثريّات(11).

و«الاستقبالة» هي الاستهلال، وكثيرا ما يكون شعريّا.

و«الختام» هو «النهاية».

أمّا «البابة » فهي العمل الواحد المكتمل من «خيال الظلّ»(12)، وقد تراوحت بين الشعر والسجع والكلام العادي، محتوية على عدّة مشاهد.

وقد تناولت البابات النقد الاجتماعي والسياسي والمعاشي والقصص الديني فكانت سلاحا فنيّا بيد الطبقات السفلى؛ وكان بعضها محرّضا على القتال أثناء الحروب الصليبيّة، مثل بابة «حرب العجم»، وقد أعجب صلاح الدين الأيّوبي بهذا النوع حتّى أنه كان يحضر عروضه(13). وكان بعضها محرّضا على الأخلاق الحسنة ونقد الأخلاق السيّئة.

وإن كان أكثر شخوصها بشرا، فإنّنا لا نعدم وجود حيوانات، أحيانا، كالتماسيح والأسماك؛ ويتعرّض نصّ «البابة» للتحسين من عصر إلى آخر، ومن هذا «المعلم» إلى آخر.

1 – 2 «الحَكَواتي» أو [«الفْداوي» أو «القَوَّال»] ليس جنسا مسرحيّا:

يتمثّل هذا الجنس في أداء رجل واحد، وأحيانا امرأة مسنّة. أما أداء الرجل، فيكون في أيّ مكان متناولا الملاحم والمآسي والحكايات الأدبيّة؛ وأمّا أداء المرأة المسنّة، فيكون في الحكايات الدينيّة أو الخرافات البيتيّة الموجّهة للأطفال عادة. وقد يكون الأداء بسيطا ساردا، وربّما بالتباكي ندمًا على ذنوب البشر، أو بدهن الوجوه بالزيت والكمّون تبيانا للخوف من اليوم الآخر، أو بالحَبْو تقريبا لعبور الصراط(14)، وذلك يعني تماهيا بالنصّ المكتوب، الذي عادة ما يكون جوهره موروثا.

وإذا كانت القصّة دنيويّة، كان على الجمهور دفع مبلغ زهيد من المال؛ وإذا كانت دينيّة، كان العرض مجانيّا.

وقد يتجاوز هذا العرض الفعل المسرحي أمر اعتباره بثّا لمتلقّ. فإذا كان بيتر بروك المخرج الإنكليزي(15) يتحدّث عن تقمّص جمهور للأحداث التي يسردها الراوي في التعزية العاشورائيّة المعيدة لإنتاج ذاكرة معركة كربلاء، فإنّ جواد الأسدي، المخرج والباحث العراقي يتحدّث عن تقمّص مدينة كاملة لها، بالفعل والحركة، لا بالاستماع والفرجة والتماهي الأوليّ فحسب(16).

وفي ما يلي نصّ بيتر برُوك الذي يوضّح التقمّص الجماهيري، من مشاهدات له عام 1979:

«رأيت في قرية إيرانيّة نائية. . . جمهورًا ضمّ أربعمائة قروي هم مجموع سكان القرية. كان القرويّون جالسين تحت شجرة، وراحوا يتحوّلون من نوبات الضحك الصاخب إلى نوبات الإجهاش في البكاء الفعلي على الرغم من معرفتهم اليقينيّة لخاتمة القصّة. ولدى استشهاد [الحسين]. . . لم يكن ثمّة أيّ اختلاف بين الماضي والحاضر. إنّ حدثًا جرى سرده كذكرى من ذكريات التاريخ، حدثا مضى على وقوعه ستّمائة سنة، ما لبث أن انقلب إلى واقع فعلي ينتمي إلى تلك اللحظة. لم يكن بمقدور أحد أن يرسم خطًا فاصلا بين مستويات الواقع المختلفة. كان ثمّة نوع من أنواع التقمّص: ففي تلك اللحظة بالذات، كان [الحسين] يستشهد مرّة أخرى أمام أنظار أولئك القرويّين».

لم يكن جنس الحكواتي مسرح الممثّل الواحد على النمط الغربي. كان جنس سَرْد مؤثّر جدًا، فيه من المسرحي والخطابي والنّدبي والشعريّ ومن عناصر أخرى، وحقّق نتائج في هذا الجمهور، قد لا تتحقّق في جمهور المسرح الغربي، مستثمرا مراكمات التشكّل الديني لجمهوره.

فلقد استطاع الراوي أن يجعلهم يرون الأحداث «عيانا» تحدث الآن. ومن ثمّة فهذا الشكل الفنّي ليس شكلا بسيطا وساذجا، باعتبار احتوائه الكليّ للنفوس.

أمّا جواد الأسدي، أصيل مدينة كربلاء العراقيّة، فيتحدّث في شكل مذكّرات عن طفولته:

«نبدأ من المدينة السواد، حيث عاشوراء قلبه الإنشادي في كلّ سنة، وفي كلّ سنة منذ الأوّل من عاشوراء حتّى عشرته، نرتدي الدشاديش السوداء ثمّ نحمل السيوف، حفاة الأقدام نخبّ الشوارع خبّا، نرتوي بماء الله ونحمل المشاعل على ظهورنا، ثمّ ننطلق في الليل عراة الصدر كي نلطم ما تيسّر لنا من يد تشقّ الهواء شقّا، وصدر يستقبل الضرب بنشوة ومتعة. . . .» هناك راوٍ في الجامع، ولكن كل المدينة بكلّ فضاءاتها، كأنّما تصبح «قبّة آلام وندب وعويل وصراخ (. . .) كلّ منطقة لها رجالها ومديروها الذين يقرّرون بدء انطلاقة التعزية، ويرسمون لها مسارها، من أيّ شارع ستبدأ وإلى أيّ مكان ستصل، وفي أيّة نقطة سيتمّ الاختراق. ودائما كان في كربلاء شارع عريض وواسع (شارع العبّاس) سيكون هو الشارع الرئيس الذي ستمرّ منه جوقات التعازي، بهذا المعنى هناك عدد هائل من القراءات، ينطلق حسب الترتيب المسبق والمتّفق عليه (. . .) إنّ أوّل جوقة تسلّم للجوقة التي تليها نهاية الجملة من تصديتها الإنشاديّة. . .».

ثمّ تنطلق « التشابيه ». كتب جوّاد الأسدي: «إنّ اختيار أحد الفتيان في حارة ما في كربلاء لتمثيل دور مسلم بن عقيل مثلا، يعني أنّ هذا الفتى لا بدّ أن يشبّه نفسه بمسلم بن عقيل (. . .) ثمّ اختيار نوعيّة الملابس والدرع والسيف والحصان (. . .) وكلّ منطقة [من المدينة] تختار واقعة محدّدة [من المعركة] كي يتمّ تجسيدها (. . .) تجري التمارين في البيوت وفي ساحات جرداء مسيّجة (. . .) شخصيّات تطرّقت في تقمّصها حتّى الموت، أي أنّها اندمجت موتا، أو ماتت اندماجا، بين الخيول تصبح بأقوى ما لديها من عنوان وجنون، وضاربو الطبول ينقرون بهستيريا مجنونة، والمبارزات جارحة تدفع إلى المشهد الدموي الحقيقي، ويكون الحريق. . . قوسين أو أدنى (. . .) يندمج الناس في المشهديّة اندماجا حقيقيّا فنرى ونسمع تبادلا في العائلة بين المتفرّجين وبين فتيان التشابيه (. . .) حتّى يصبحوا هم الشخصيّة المتجسّدة [أبو ذرّ الغفاري، مسلم بن عقيل، الحرّ الرياحي، . . .] ».

يتحدّث جوّاد الأسدي عن الاستعداد لليوم العاشر منذ الصباح الباكر، فـ «اليوم ليلا سيحمل الفتيان السيوف والطبول والنقارات، اليوم ليلا ستكون المدينة مثل عربة بألف حصان تجرّ المذبح نحو السماء . . .». إنّه امتزاج الدنيوي والمقدّس، والواقعي بالطقوسي، والمعقول باللامعقول.

وبعد هذا المذبح الدامي العاشورائي «تسترخي

المدينة، تثقل روحها، تلوى رقبتها وتغفو في حزن أبدي . ينفض الناس [بعد معيش لحظات الذبح للرجال والأسر للنساء]، منهم من يذهب إلى بيته، ومنهم من ينام على الرصيف، وآخرون تأكل قلوبهم يقظة مبهمة (. . .) تطفأ كلّ أنوار المدينة، ظلام جليل يلفّ كربلاء، الناس حفاة، يحملون شموعهم وبهدوء شديد» . . . ومن جديد، تأتي نساء بني أَسَد وحدهنّ، مجسّدات في حفيداتهنّ، «لأنّهنّ النساء الوحيدات اللواتي تجرّأن على دفن جسد الحسين الذي بقي في العراء أيّاما معدودة» . . . .

إنّه من الضرورة أن نتساءل هنا: هل «الحكواتي» بتأثيره الضخم شكل مسرحي؟

من الواضح أنّه شكل تعبيريّ وسيط بين المسرح والفعل الواقعي، بين إعادة إنتاج الحدث وبين معاناته مرّة أخرى.

فالحكواتي أو الراوي، لا يحمل هنا خيالا، بقدر ما يحمل جذوة وهمّا. إنّه ليس مسرحا ولا خطابة، فهو جنس مستقلّ، فيه من المسرحي والخطابي، فهو ليس مسرحا لأنّ التعبير المسرحي يتطلّب حركة (لجسد أو دمية أو ظلّ)، علاوة على عناصر أخرى.

إنّ المسرحي في اللاوعي العربي القديم، مرتبط بالخيالي، جوهرا، وبالحركة. هذا الخيالي وركحيّته، يرتقي إلى الحكواتي، إلى فنّ سرديّ فيه شيء من المسرحي.

ثمّ يرتقي الحكواتي ليمحو نفسه ضمن الإحياء الكربلائي الجماعي. فكأنّ هذه الأجناس تمارين للذات الجمعيّة، تهيئة لها للرّبعة والفعل المريد. فهذه الأشكال لا تريد محو الجمهور، فهي تشرّكه ليصنع معها النصّ والوجهة، ليتجاوزها معيدا خلق نفسه أخيرا.

لم تكن هذه الأجناس منفصلة ومنعزلة عن الذات الجمعيّة، بل تماهت بها، لتتماهى بها هذه الأشكال بدورها، أيضا.

1 –3 البناء النِّحلي/ النفسي/ الاجتماعي للمسرح الأسلافي:

إنّ الانتماء العامّي للأجناس المسرحيّة جعلها تكون بسيطة في وسائلها الماديّة: دُمًى، و ركحًا، ومتمّمات، مع إهمال شأن اللباس والأصباغ، وبذلك كانت تكلفة الإنتاج بسيطة. فكان أمر حضورها سهلا لأنّ العرض رخيص. ولذلك لم تكن هذه الفنون نخبويّة، بل كانت عاميّة التوجّه، ولذلك كانت كلّ العامّة متمسرحة في نحلة المسلمين؛ على عكس عامّة أوروبا مثلا، حيث كانت تكلفة الحضور باهظة باعتبار التنامي المفرط للاهتمام بالوسائل الماديّة والمتمّمات، فكان الثمن توسّلا لاصطفاء مستهلكي هذا الفنّ.

أمّا هذا التقليل من شأن الوسائل، فقد جعل المُخَايِل يهتمّ رأسا بالجوهر والباطني، ولذلك كان تأثيره أعظم من تأثير المسرحي الأوروبّي انتحاليّا وسياسيّا واجتماعيّا.

من ناحية أخرى كانت هذه الأشكال المسرحيّة في قلب العامّة فضائيّا فلم تنفصل عن يوميّهم ومكانيّهم، بل ارتبطت بطقسيّاتها وأحزانها وأفراحها التاريخيّة من جهة، ولم تنفصل عنهم بفضاء خاصّ (دار مسرح مثلا)، بل كانت ممكنة في كلّ مكان؛ وبعضها كان ليليّا وآخر كان نهاريّا، وإن كان التفضيل للّيل خلق أوّلا في التصوّر العرفاني والجمعي، ولأنّ«النور حجاب» كما اكتشف ابن عربي، إذ يحجب مصدر النور.

كما أنّ اعتماد هذا المسرحي كليّا على «الخيال»، أي الصورة الظلّيّة، جعله مبدعا أكثر، إذ يخلق واقعا آخر، حلم يقظة متحرّك، يدخل العقول ساحرا بسهولة، لأنّه من خياليّ تلك العقول وليس من خارجها، أي من الواقع حتّى وإن تناول ذلك الواقع نفسه.

فهي لا تتناول الوعي فقط، بل اللاوعي أيضا؛ وليس ظاهر الواقع، بل باطنه الظلّيّ أساسا، تماما كالفنون التشكيليّة آنئذ.

وهذه الظلال المتحرّكة، هي التي جعلت تلك

الجماهير مشاركة في الحدث الفنّي، إذ هي تسبغ عليها متخيّلها وتأويلها الحالم الباطني؛ ففي ذلك الظلام المضيء بتلك الأشباح تحلم العامّة حيث أرادت لها السلطة أن لا تحلم، وتبدع حيث أرادت لها أن تكون سلبيّة، وتتحرّك حيث أرادت لها أن تقبع.

فمسرح الأسلاف لم يكن مسرح الجسد المكشوف على الركح، بل كان مسرح الأصابع والأصوات مكثّفا كلّ الجسد فيها، معتبرا أنّ الأصابع والأصوات هي كلّ الإنسان.

فالجسد المكشوف ظاهرا لا يكشف الإنسان في نظرهم، وإنّما يحجبه، إذ يكون الإنسان متوزّعا في كلّ الجسد. وهو لا يكشف الواقع الاجتماعي/التاريخي والطبيعة، وإنّما يستنسخهما بتكرار وسطحيّة ومحايثة، ويجعل الفاعل قابلا لأن يكون ساديّا أو مازوخيّا، في عبوديّة مطلقة لخالق المسرحيّة، ومن ثمّة تكون ازدواجيّة شخصيّة الفنّان، بين الساديّة والمازوخيّة والهستيريا، وسماحه لنفسه بالقيام بأدوار الشرّ والقمع هُوَاميّا، أو استنساخ أحداث الخير هُوَاميّا أيضا، وبذلك تفقد تلك الأحداث معناها وحياتها. فلا أحد يستطيع استنساخ الآخر الظاهري بالجسد المتوزّع المُنْهَك بـ«المخرج» إلاّ بتَمَاهٍ هواميّ ظرفي على الأقل، حاملا تشويها وإماتةً لذلك الآخر جوهريّا.

أمّا تكثيف الإنسان في الأصابع والأصوات، فإنّما يعني انكشاف جسده باطنا، وانكشاف روحه حركةً ووجهةً، والغوص في باطن الواقع الاجتماعي.

فابتكار الدمى، يعني التأمّل في الواقع وتفكيكه وإعادة تركيبه عن بعد وقرب جدليّين بمعاناة. أمّا ظاهرة الممثّلين/الأجساد الظاهرة، فتعني تكرار الواقع وحجبه والخضوع له واستبلاه «الممثّل» والمتفرّجين. ومن ثمّة التماهي اللاواعي بالواقع، حتّى مع نقده الظاهري، إذ سيكون هذا النقد في الذوق الانتحالي الإسلامي مدارة ثقافيّة زائفة. ولذلك أخذ الجمهور العربي مسافة عن واقعه تؤهّله لخلق واقع أفضل.

فالدمى ظلالا، تؤكّد مرّتين أنّها خلق متخيّل، فلا ينغمس المتفرّج فيها ماحيّا ذاته، متوهّما، بل يبقى واعيّا، باحثا عن الرمز.

أمّا الممثّلون/الأجساد الظاهرة، فقد يحدثون إيهاما يجعل المتفرّجين سلبيّين مشتّتين ذهنيّا نظرا لانعدام التكثيف الخلاّق للجسد.

وتعتمد الأشكال المسرحيّة الأسلافيّة قلّة الشخوص (خمسة على أقصى تقدير)، لأنّها تقاوم عسكرة المجتمع (الجند التركي في الدولة العبّاسيّة، التحكّم العسكري العبيدي والأيّوبي والعثماني . . .)، ولأنّ الفعل الفنّي يميل بأصله إلى التفرّد. ولذلك فإنّ ارتقاءها إلى الحكواتي، كان يعني الارتقاء إلى الوحدة، ثمّ كان الحلول في الجماعة، ليمّحيَ المسرحيّ والسردي نفساهما في الكونيّ كما في المسار العرفاني.

ومنظّم العمل في الأشكال المسرحيّة يدعى «المعلم» و«الرئيس». ونكتشف في اسمه البعد الحميمي والتربوي (المعلم) والتنظيمي (الرئيس) داخل الجماعة المخَايلة. فهو ليس «المخرج » (أو الواضع على الركح)(17) للحدث الفنّي من العدم إلى الوجود، لأنّ ذلك يشترك فيه مع بقيّة المخَايلين. وهو ليس «الخالق»(18)، لأنّ خلق «البابة» أمر مشترك. بل أنّنا نجد مخايلين ذوي أدوار متميّزة مسؤولة، في هذا الخلق؛ فهناك «المقدم» عارض «الاستقبالة»، وهناك «الحازق» محرض الحاضرين على الانتباه من حين إلى آخر، وهناك «الرَّخْمُ» ذو الدمية الفاصلة بين «المشاهد». . .

وهو ليس «الواضع على الركح»، لأنّ هذا المفهوم يحمل استعبادا لعناصر الفرقة المسرحيّة، إذ يصبحون قطع شطرنج بيد لاعب واحد هو «المخرج»، يتلاعب بأجسادهم وأذهانهم.

فدور «المعلم» ليس هيمنيّا، مطلق السلطة، إنه مجرّد «رئيس» ينظم، وليس «مخرجا» أو «واضعا على ركح» أو «خالقا» [غربيّا] يهيمن ويمارس عنفه الفنيّ والانتحالي، إذ هو «معلم» يرشد المخايلين والجمهور ويحاوره.

فتكون الجماعة المُخَايِلَة تدريبا على الرِّبْعة والولاية المشتركة بسيرورتها ونمط تنظيمها.

إنّ الأشكال «المسرحيّة» تدريب نَحْوَ الأشكال السرديّة الوسيطة (الحكواتي)، تمهيدا للمعاش الجماعي الموحّد لجميع النفوس والمتجاوز للأشكال والتقمّصات، نحو معاناة الكينونة الإنسانيّة ماضويّا ومستقبليّا في نقطة الحاضر، فعلا وممارسة. وبذلك لن تكون هذه الأجناس استلابا أو ممارسات اغترابيّة، تختزل الإنسان وتخنقه في قمقمها، بل تفجّر إبداعيّتها ملتحمة برمزيّات العامّة ومثلها؛ ولمّا تتفجّر بتقمّص الجمهور لها، يكون قد تجاوزها نحو ذات أفضل نزّاعة. إنّها أجناس خلاّقة، لأنها هامت بالذات الجمعيّة حتّى كان صحو تلك الأجناس ثمّ امّحاؤها حالّةً بذلك في الرغبة المتوهّجة لما يعيد النشآت الأخرى للجماعة باستمرار لا يَنِي.

الممارسة	الممارس رأسًا	الأسلوب	الغائيّة
الأشكال المسرحيّة (فانوس الخيال، خيال الظلّ....)	القلّة المخايِلة	التفكيك أو الهدم	كشف الوجه المتناقض للإنسان والاجتماع
الأشكال السرديّة (الحكواتي، الراوي)	الفرد [السارد]	التأليفة (أو التركيب)	كشف الوجه الحسن أو تنوير الأبطال والعرفاء من أجل تمثّلهم
الأحياء	الجماهير مُنَظَّمَةً	المعيش والصيرورة	لخلق الذاتي

جدول سيرورة الأشكال المسرحيّة والمسرحيّة نحو الإحياء الجماعي للذاكرة

فمن دلالات الدمية في هذا المسرح، عدم مركزة المسرح(19) وعدم امبرياليّته، فيصبح المسرح استنطاقا لا ناطقا، فهي تعني نَمْنَمَة وتكثيفا لتيسير التأمّل وتغييرا يسهّل الرؤية. أمّا المسرح الأوروبّي المهيمن، فهو يعتمد التكبير (كامل الجسد الظاهري)، فيتشتّت الذهن وتكون الإثارة غير هدفيّة، إذ يتحوّل الاهتمام من الموضوع رأسا إلى صاحب العرض، وهذا ما يعني كبرياء المسرح ومحاكاته لظاهر الواقع في الآن نفسه.

إنّ المسرح الأسلافي في الانتحال الإسلامي الأسلافي متجانس مع الناس، وسائل وفضاءً وموضوعا وتكلفة تدبيريّة. فكان، بلغة أَدُرْنُو، «وسيلة مقاومة فنيّة» بيد العامّة، ضدّ الهيمنة السياسيّة والطبقيّة والانتحاليّة.

ولقد كتب سعدي: «إنّما يشرف جسم الإنسان بروح الإنسان، فليس اللباس الجميل أمارة إنسانيّة. لو أنّ الإنسان بعينه وفمه وأذنه وأنفه، فبأيّ شيء يفترق إذن، عن نقش مرسوم في جدار؟!»

إنّه مسرحُ عُمْقِ الإنسان، عمقُ الجسد، أي مسرح «الروح» أو النزعة الباطنيّة أو النزعة العرفانيّة، باعتبار أنّ الروح هي التحوّل الجدلي للجسد، كما وضّح ذلك صدر الدين الشيرازي في نظريّة الحركة الجوهريّة(20). ولذلك نجد هذا المسرح في استشهادات الشعراء العرفانيّين، فيقول الحكيم العرفاني عمر الخيّام مستشهدا بـ«فانوس الخيال»:

«يا لهذا الفَلَك الدوار الذي يدور بنا

كأنّ به فانوس الخيال!

فالشمس مبعث الضوء، وهذا الكون مصباح

أمّا نحن فصور وأشباح في غدو ورواح»

ويقول وجيه الدين ضياء بن عبد الكريم (القرن الثالث عشر الميلادي) مستشهدا بخيال الظلّ:

«رأيت خيال الظلّ أعظم عبـرة

لمن كان في علم الحقائق راقي

شخوصا وأصواتا يخالف بعضُها

بعضا وأشكالا بغيـر وفـاقِ

تجيء وتمضي بابةٌ بعد بابـةٍ

وتفنى جميعا والمحرّك باقي»

فهذا المسرح متماه بنظام الكون وحركة الكواكب؛ وهو من أدوات الحركة العرفانيّة لتبليغ العبرة من أجل الرقيّ «في علم الحقائق». ولذلك لم يكن من الغريب تفضيل هذا المسرح لليّل، لأنّ العرفاء يرون أنّ الليل خُلِق أوّلا قبل النهار.

وقد كتب جمال الدين بن الجوزي: « تعلّقْ بالليل فهو خير مشفّع!».

ولهذا السبب، كان رفض فقهاء السلطة لهذا المسرح الذي أسّسه العرفانيّون، فحرّموا الدمى لأنّها كانت سلاح مقاومة للهيمنة.

4 – انهيار المسرح الأسلافي:

إنّ انتشار الأميّة الانتحاليّة ثمّ الألفبائيّة أدّى إلى ضعف نصوص المسرح وتدهور مضامينه وقيمته الفنيّة ونجاعته.

ثمّ مثّل احتلال نابليون لمصر (1798 - 1801) صدمة هائلة للوعي العربي الإسلامي، إذ لم يتوقّع تلك الهزيمة التي لم تكن تتمثّل في تفوّق التقانة العسكريّة الغربيّة فحسب، بل في تفوّق «حضاري» أشمل. ولذلك لم تكن انبهاريّة الجبرتي بنابليون وجيشه وعلمائه في الطبّ والآثار فحسب، بل في مسرحه الأوروبي أيضا.

لقد اندهش الجبرتي، الشاهد المعاصر للحملة المسرحيّة النابليونيّة على مصر، بوجود بناية خاصّة بالعرض المسرحي ولوجود تذاكر وقاطع لها(21).

ثمّ حرص أهل السلطة بمصر على استقدام الفرق المسرحيّة الأوروبيّة، خاصّة الايطاليّة إلى قصورهم، فزادت العامّة في الإعجاب بالمسرح الأوروبي إذ أنّ «العامّة على دين الملك» لاعتقادها الكمال في الملك والطبقات القائدة «اعتقاد الآباء بآبائهم والمتعلّمين بمعلّميهم»(22).

وفي عام 1847، كان أوّل تقليد عربي عملي للمسرح الغربي إذ أسّس مارون النقّاش (اللبناني) فرقته بعرض مسرحيّة «البخيل» وقد كانت «مجرّد استنساخ رديء للمسرحيّة الفرنسية»(23). وقد أكّدت خطبة الافتتاح التي دشّن بها مارون النقّاش أوّل عرض مسرحي له على أنّ رسالته موجّهة إلى «تحيّة العارفين» في بلده باعتبارهم «الأسياد المعتبرين، أصحاب الإدراك الموقّرين، ذوي المعرفة الفائقة والأذهان الفريدة الرائقة، الذين هم عين المتميّزين بهذا العصر»(24). وهكذا كان الخروج من مسرح العامّة إلى مسرح النخبة والإقصاء. كما أكّدت خطبته على اندراجه المبدئي في التبعيّة الانتحاليّة للإفرنج، إذ سيكون «مبرزا لهم موشّحا أدبيّا، وذهبا إفرنجيّا مسبوكا عربيّا»(25)، وذلك من أجل «صلاحهم»، و«تهذيب الطبايع» بعد أن عاين «أهميّة» هذا الفنّ في جولاته «بالأمصار الإفرنجيّة»، كما جاء في خطبته.

لقد كانت الإقصائيّة والنخبويّة والتبعيّة متمثّلة في الدخول «بورقة معلومة»، فهذه الورقة تعني الاصطفاء والانتقاء للفنّ والنحلة والوافدين والدخول «إلى الزمن الحضاري الغربي» ونحلة السوق(26) والرأسماليّة.

وقد تمثّلت هذه الإقصائيّة، وهذه النقلة في الفضاء أيضا، فلمّا لم تُبْنَ بعدُ دار المسرح، كان عرض العمل الأوّل في بيت مارون النقّاش. إنّ اختيار المنزل المُتْرَفيّ «هو اختيار الهامش، هامش الواقع والانتحال العربيين...»(27).

ولقد كان التقليد لأوروبّا مسرفا، إلى حدّ أنّ الرحالة الإنكليزي ديديد أركيو هارت يقول بعد أن رأى مسرحيّة مارون النقّاش الثانية «أبو الحسن المغفّل» متهكّما: «كان هؤلاء قد شاهدوا في أوروبّا أنّ للمسرح أنوارا أماميّة وتقوم في مقدّمته (كوشة) للملقن، فتوهّموا أنّها من لوازم المسرح الضروريّة، فألصقوها حيث لا حاجة إليها، وعلى ذلك وضعوا كراسيّ لجلوس الخليفة ووزيره ومرايا كثيرة للسيّدات (متأثّرين بما شاهدوه على المسارح الأوروبيّة)»(28).

وبذلك كان المسرح العربي الجديد مفرغا من المحتوى الفكري والروحي و«الحضاري»، فهو «مجرّد شكل فقط، شكل غير تاريخي، لأنّه غير موصول بمراجع وأصول واقعيّة، ولعلّ هذا ما جعل وجوده يكون وجودا هلاميّا وشبحيّا»(29).

وقد كان دعم السلطة العربيّة عظيما، لهذه الخطوة، وقد تمثّل خاصّة في بناء الخديوي إسماعيل دار الأوبرا بالقاهرة سنة 1869، وافتتاحها بأوبرا «ريكولتّو» للموسيقيّ الإيطالي «فردي». ولم يكن افتتاح قناة السويس عام 1871 مجرّد انفتاح جغرافي على أوروبا، بل كان انفتاحا ثقافيّا أيضا، فكان هناك تقديم أوبرا «عايدة» لـ«فَرْدي» على شرف الخديوي إسماعيل. وأصبحت القاهرة تموج كلّ سنة بفرق أوروبيّة تقدّم المسرحيّات الغنائيّة واستعراضات الباليه(30).

إنّ «المغلوب مولع أبدا بالاقتداء بالغالب»(31) إذ يسعى إلى تقمّص الغالب، ليتوهّم أنّه منه، فينسى الهزيمة والضعة.

2- مقاربة روجيه عسّاف المسرحيّة: البناء الانتحالي

« رأيت أنّ تجربة الناس هي أفضل مدرسة»

دوميتيلا دوشنغارا

2 -1 من هو روجيه عسّاف؟

إنّه منظّر و«مخرج» مسرحي لبناني، بدأ مسيرته المسرحيّة ممثّلا ذا ملّة يساريّة وشارك في عدّة أعمال تستعمل اللغتيْن العربيّة والفرنسيّة، ولكنّه كان ضدّ التعبير بالفرنسيّة «وكان يعيش حالة صراع بين ما يؤدّيه بهذه اللغة وحاجته إلى التعبير باللغة العربيّة»(32). ثمّ دخل مدرسة «استرازبورغ» للفنّ الدرامي بفرنسا متأثّرا بأطروحات جَانْ دُفِينْيُو وبِيتَرْ بْرُوك. وبعد تخرّجه، عاد إلى لبنان ليشترك في تأسيس مُخْتَرَف بيروت للمسرح علم 1967 مع الممثّلة اللبنانيّة نضال الأشقر، وقد «انحصرت أهداف المحترف في التخلّي عن الصيغة الأوروبيّة للمسرح وفي البحث عن أساليب وصيغ محليّة، مبتكرة، قادرة على استقطاب جمهور واسع»(33).

وبعد أن أنتجت الفرقة مسرحيّات في النقد السياسي الهزلي، «اكتشف أنّ هذا المسرح لا يتحقّق هدفه في التواصل مع الجمهور»(34)، فغادر العاصمة متوجّها نحو ضواحيها وقرى الجنوب اللبناني والمخيّمات الفلسطينيّة «حيث خاض تجربة سياسيّة واجتماعيّة خصبة»(35) كانت نتيجتها تأسيس مسرح الحكواتي عام 1977.

عام 1979 اعتنق روجيه عسّاف الدين الإسلامي، وقد أكّد أنّ لهذا الاعتناق تطويرا لتوجّهاته المسرحيّة، ولكن الرجل بقي غير مُعْتَرَف به إلى حدّ واسع لدى الطائفتين الإسلاميّتيْن بلبنان وخارجها، بل بقي اسمه غير معروف عادة، إلاّ لدى نخبة العاملين في المسرح.

إنّ الرجل يحاول الانتماء إلى نحلته المرجعيّة والالتزام بهموم الناس وخاصّة منها همّ الاحتلال الإسرائيلي. لكنّه رغم ذلك ما زال فنّانا غريبا، وإحساسه بالغربة بدأ منذ أن كان مناضلا يساريّا، إذ عاش مشكل العلاقة مع الجمهور ونحلته، فأدرك عمق الانفصال بين تكوينه المسرحي الأوروبي وموروث الجمهور وواقعه.

لكنّه يبدو اليوم، بعد تحوّلاته عام 1979، عميق الغربة أيضا. فأكثر رفاقه الماركسيّين القدامى لم يعودوا معترفين به، لأنّهم لا يتّسعون للاختلاف. والطائفة الشيعيّة - الجنوبيّة التي حاول الانتماء إليها نحليّا ومسرحيّا، تبدو غير مبالية كثيرا بما يطرح، وذلك لعدم إيلاء بعضها أهميّة للفنون الجميلة، ولاستقلاليّته السياسيّة لدى بعضها الآخر؛ بل إن بعضها الآخر لا يعرف اسمه تماما، بل يستغرب أن يكون رجل باسم «روجيه» من أهل دينه.

وأمّا الطائفة السنيّة بالبلاد، فغير معترفة به أيضا.

وذلك إمّا لإهمال بعضها للفنون الجميلة، أو لأنّه لم ينتم إليها حسب آخرين، بل إنّ بعضها يجهل انتماءه الجديد، بل ربّما يجهل اسمه تماما.

فكان من الضروري أن أحاول إخراج هذا الاسم إلى الضوء، إخراجا نقديّا.

لقد عاش روجيه عسّاف منذ بداياته مشكل العلاقة بين الباثّ والمتقبّل في الفنّ المسرحي: تقنية وانتحالا ومخيالا، ومؤكّدا أنّ المسرح السائد منعزل عن السيرورة الاجتماعيّة فضاءً (الكواليس، [التنجيد] الديكور، المتمّمات، اللوازم، خدعة الإضاءة...)، وواقعا اجتماعيّا (الزمن الوهمي/ الايهامي...).

لقد اعتبر أنّ في هذا الخطاب إعادة إنتاج لخطاب السلطة السياسيّة والدينيّة والتدمير الطبقي والهيمنة الكونيّة. ومن إقراره بأنّ لكلّ مجتمع نحلة خصوصيّة تفرز الأشكال التي تتيح له إمكانيّة رؤية نفسه باعثة الحياة في مواد ذاكرته الجماعيّة، سعى إلى تحديث «الحكواتي» القديم رغم إقراره بأنّه ليس شكلا مسرحيّا.

فهل كان المسعى مقنعا نظريّا وتطبيقيّا؟

2 – 2 لماذا رفض روجيه المسرح الأوروبي؟

يرى روجيه عسّاف «أنّ نشأة المسرح الغربي تعبّر عن مشروع المدينة المركزيّة الذي ابتكرته أثينا وطوّرته روما ثمّ العواصم الأوروبيّة الحديثة، وهو مشروع يبرز إلى الوجود بقدر ما تفرض المؤسّسة المدنيّة نفسها مرجعا وحيدا وأوحد لحياة الإنسان بمجمل مستوياتها (الفكريّة الاجتماعيّة والمعاشيّة)، أي بقدر ما تتحدّى المدينة الآلهة وتقلع الإنسان عن تكامله في الكون وتحلّ غصبا وقسرا محلّ الأسلاف والطبيعة في الوصاية على الإنسان»(36).

ففي هذه المدينة كان انقطاع الإنسان عن القيم «التي تربطه بالكون والحياة الجمعيّة» والإله، وعندئذ «لا بدّ من لغة جديدة (في الأسلوب والتعبير) تخاطب الإنسان/ الفرد باسم المدينة وتسوّغ سلطة مؤسّساتها ومنطق وجودها. لا بدّ من وسائل فنيّة تعبّر عن القيم والمقاييس الحديثة التي ينبغي تعميمها على المجتمع»(37).

وقد كان المسرح، من وسائل الاستجابة لهذه المهمّة «من خلال تمثيل مأساة الإنسان بصراعه مع القوى «القديمة» (الآلهة، القدر، الإقطاع، وفظائع المجتمع غير المنتظم في عقلانيّة المدينة/ الدولة...)، أو تمثيل مصائب الخروج عن ضوابط المدينة ومعايير المواطنة، ليستهزئ «بالشاذّين» أو ليرتعب منهم، وذلك على مسرح وهمي يوهم الناس بواقعه ويحصر فيه الزمن والواقع ليفرض عليهما سيادة العقل»(38).

ولذلك كان الممثّل في هذا المسرح متخليّا عن كيانه الحقيقي (شخصيّة الممثّل الحقيقيّة)، «في سبيل تركيب كيان آخر (الدور، الشخصيّة الوهميّة)، مفترضا أنّ هذا الكيان الجديد سيظهر حقيقة لم تكن بيّنة قبل حدوثه»(39).

لقد كانت المدينة في المجتمعات الأوروبيّة القديمة طاغية ولكن سيطرتها على البيئة المحيطة لم تكن مدمّرة، أمّا الأنظمة الأوروبيّة الحديثة (مع بروز الملكيّات المطلقة)، فقد أضفت صفات المدينة على المناطق، وفرضت على «الأمّة» القوميّة تجنيسا موحّدا يعمّم النظام الذي يحكم داخل المدينة المركزيّة(40)، فتحطّمت بنى القرابة و«تعلمنت» القوّة لتتكرّس سيادة تكتّل النخبة المدينيّة، وليظهر نظام منطق يسيطر على مجمل العلاقات الإنسانيّة، «إذ لا يراهن على أخلاقية المواطنين، بل على فعّالية المؤسّسات الحكوميّة»(41).

ثمّ أكملت الثورة الصناعيّة و«الاستعمار» السيرورة، وأصبح النظام «الغربي» مشروطا بالتفوّق الحربي الساحق على الشعوب الأخرى، ليواصل مشروعه الكوني في التعدّي على الطبيعة، وقطع علاقة الإنسان بها وتفكيك العلاقات الاجتماعيّة(42).

وفي هذا السياق التدميري، كان تطوّر المسرح

الأوروبي الحديث، فلقد اخترعه مهندسون وصانعو آلات كانوا يعملون عند الأمراء الإيطاليّين في عصر النهضة. «ومنذ عهد قريب، نشأت فنون العرض الحديثة (السينما، التلفزة...) في حجر المجتمع الصناعي، وابتكرها تقنيّون، فهندسوا أشكال الصور التي تموّن خيال الإنسان المعاصر»(43).

فمنذ بداية عصر النهضة، دأب الكثير من المثقّفين الأوروبيّين على تجاوز الشكل المسرحي الشعبي (الميستير) السائد في التظاهرات الموسميّة، واستعادة المسرح اليوناني باقتباس تمثيلّيات مقتبسة عن الأدب الإغريقي واللاتيني لا علاقة له بالواقع الاجتماعي الجاري، فكان مسرحا «خداعيًا» و«إيهاميًا» بتعبير روجيه عسّاف. وكان ممارسة استلابيّة تضادّ الحريّة. وقد ترافق ذلك مع تطوير الرُّكُوح لتكون منعزلة أكثر عن الجمهور، وتطوير التّنْجيد (الديكور) وفنّ السيطرة على جسد الممثّل واستعباده، واستخدام الإنارة الكهربائيّة لمحاكاة الإضاءة الطبيعيّة، وبذلك حصرت الرؤية الإنسانيّة في «الهندسة الغرافيّة».

لقد مرّر المسرح الأوروبي الحديث خطاب السلطة المدينيّة، ليسخر من الريفي والعاميّ والمزارع، وليرفّه عن الطبقات القائدة. فلم تكن مراحل تطوّره «إلاّ نتف ثرثرة مسليّة أحيانا ومحتدّة أحيانا أخرى، بين ضيوف عاطلين عن العمل في وليمة مملّة»(44)، ضمن «ثلاثمائة سنة من الكدّ والزعيق. وبقي المسرح صنفا من مستحضرات التجميل التي تستهلكها الطبقات الوسطى الأوروبيّة والفئات التي هذّبت شهيتها الفكريّة على طرازها»(45). وبذلك كان المسرح «يستحوذ على كيان من لحم ودم ويفصله عن الحياة في حديث مغلق أمام جمع بشري أوقف مؤقّتا حياته»(46).

وهنا يقف روجيه عسّاف على تضادّ مطلق بين المسرح الأوروبي السائد والأسس الانتحاليّة لمجتمعنا وطموحات الأكثريّة فيه، وهنا يلتفت إلى التراث.

3 - نظرة روجيه عسّاف إلى تراثنا وبديله المحتمل:

بقدر ما كان الرجل تحليليّا، وتفصيليا، في تناوله للمسرح الأوروبي وإطاره الانتحالي التاريخي، بقدر ما كان مقتضبا سريعا، في تناوله للتراث العربي الإسلامي وعلاقته بالمسرح.

إنّه يرى التراث ملازما للحياة الجمعيّة «بما يعنيه التراث من تعبير الأفراد عن وجودهم في جماعة، ومن تعبير الجماعة عن حضورها في الكون»(47). فهو «واقع فكريّ حيّ (...) ولا يعدله أمر من أمور الحياة الاجتماعيّة في تثبيت الهويّة وإتمام التلاحم الشعبي»(48).

ولكنّه دون بحث متأنّ، يرى «عدم وجود المسرح في الحضارة العربيّة الإسلاميّة» و«غيابه الصريح عنها»(49) و«جهل المجتمع الإسلامي مهنة التمثيل المتمثّلة في التشخيص الخيالي»(50)... بل يرى أنّه: «لا داعي للمسرح»(51) في حركة «الحضارة الإسلاميّة»، «إذ أنّ الجماعة لا تمثّل إلاّ بالجماعة نفسها، وليس هناك من حيّز يعزل فيه جزء منها للبتر والتطهير»(52).

وهنا لا يقع روجيه عسّاف في خطأ تاريخي فحسب، بل يتناقض مع نفسه أيضا. فإذاً كان في مداخلاته التنظيريّة يؤكّد على ضرورة الانتماء الكامل إلى النِّحلة العربيّة الإسلاميّة، فما معنى إصراره على ممارسة المسرح في حين أنّه في نظره ليس فنّا متماهيا بنِحْلتنا، بل لا يمكنه أن يفعل في نظره؟!

وإذا كان المسرح فنّا «لا داعي له»، فما معنى ممارسة روجيه عسّاف له؟

إنّه يعترف بأنّ جنس الحكواتي ليس مسرحا، فهو في نظره «حكاية ممسرحة»(53). ولكن كيف يكون التمسرح في هذه «الحضارة» ولم يكن فيها «المسرح»؟ كيف يكون «الفرع» دون «الأصل»؟.

ثمّ يتناقض مع نفسه، إذ يبحث عن مسرح بديل.

ولكن إحساسه بالوقوع في مأزق تنظيريّ، يجعله يدعوه بـ«مسرح محتمل»(54)، أي هو مسرح هُلامي غير واضح المعالم، خاضع للتجريب وإعادة التجريب لكن دون أفق أو منهج واضح ولا تلمّس لجوهر فنّي.

إنّه يدعو إلى منهجيّة «الممثّل/الحكاية». وهي لا تبدأ العرض بانقطاع زمني وتقسيم مكانيّ، «إنّما يدعو الممثّلون تدريجيّا الحاضرين إلى مشاهدة الحكاية المُمَسرحة». وينبغي على الممثّلين، طيلة العرض تدبير التواصل بين الحاضر والماضي والجمهور والحكاية، بين الواقع والذاكرة، وصيانته. ويشترط روجيه عسّاف أن يكون بين الممثّلين والمشاهدين وشخصيّات الحكاية إحساس وتراث وأحلام مشتركة (55).

فمهمّة «الحكواتي» المُمَسْرَح، هي «التنقّل بين مستويي التمثيل على خشبة المسرح من جهة، واشتراك الجمهور اشتراكا فعليّا عن طريق مخاطبته خطابا مباشرا من جهة أخرى، أضف إلى ذلك أنّ الحكواتي يؤدّي دور الكورس حين يعلّق على الأحداث الجارية فوق خشبة المسرح»(56).

إنّ هذه المنهجيّة تتجاوز «الحكواتي» لتجعله خاضعا للرؤية المسرحيّة الغربيّة، إذ «يروي ويحكي، فيحيا مشاهد الحكاية وشخصيّاتها ولا تمّحي شخصيّته وراء الدور، ولا يختفي وجهه وراء القناع، إنّما يحاكي ويقلّد ويمثّل ويستحضر الأحداث والأحاديث، وفي الوقت نفسه يعبّر عن شعوره ويحتفل مع الناس»(57).

إنّ التغرّب الذي يحاربه الرجل بقوّة، يقع فيه دون أن يشعر. فهو يسقط في فنّ المحاكاة والتقليد الأرسطي/ اليوناني/الأوروبي، وبذلك يبتعد عن التوجّه الرمزي والإيحائي والخَلقي والعرفاني للمسرح الأسلافي. وهو يُمَسْرِح الحكواتي تماما ويشوّهه، في حين أنّه فنّ مستقلّ فيه من المسرحي والخطابي والشعري والنُّدبي، وهو بذلك «يُغرّب» الحكواتي ويفرغه من مضمونه الأصلي الحقيقي.

إنّ روجيه عسّاف، في نهاية الأمر، يجهل، من سوء الحظّ، المسرح الأسلافي أجناسا وجوهرا انتحاليّا، وينتصر بلا وعي للمسرح الأوروبي السائد، مسرح الجسد المكشوف المتشظّي، الذي يتحكّم فيه المخرج بعنف، بعيدا عن المسرح الأسلافي، مسرح الجسد المُكثَّف في الأصابع والصوت. وبذلك ينتصر لمسرح المحاكاة، بعيدا عن مسرح الرمز وجوهر ما فوق المادّة.

قال سعدي: «لو أنّ الإنسان بعينه وفمه وأذنه وأنفه فبأيّ شيء يفترق إذن عن نقش مرسوم في جدار؟!»

إنّ روجيه عسّاف واع بارتباكه ومأزقيّته، فقد كتب: «البحث عن أصول قد يُبنى عليها العمل المسرحي في مجتمعنا يصطدم بمسائل مُرْبكة على الصعيديْن التاريخي والاجتماعي. فمن جهة تتناقض فكرة عموميّة المسرح باعتباره مظهرا كمظهر لعبقريّة الشعوب مع غيابه الصريح عن الحضارة الإسلاميّة. ومن جهة أخرى، تتنافر الممارسة المسرحيّة بشكلها المعلوم مع السلوك الذي يحمده الناس الذين لم يصهر حسهم وعقلهم في كور النِّحْلة الغربيّة ولم يطرّق على سندانها بعد»(58).

فكان الحلّ الذي ارتآه، غير واقعي، وهو مَسْرَحَةُ شكل سردي هو «الحكواتي»، أو بالأحرى تغريب هذا الجنس الفنّي.

الخاتمة:

لقد بقي روجيه عسّاف «خالقا»، «واضعا على ركح»، على النمط الغربي، متعسّفا على فنّ غير مسرحيّ وإن كان فيه من المسرحيّ (جنس «الحكواتي»)، ولم يُصبح «مُعَلّمًا» أو«رئيسا» ضمن السياق الانتحالي العربي الإسلامي.

إنّه من الضروري أن يبحث في وجود المسرح الأسلافي («القره كَوْز» و«فانوس الخيال» و«خيال الظلّ»...) بتواضع، محاولا تفهّم انحداره من الرؤية الكونيّة العرفانيّة، ليخرج من مأزقه الفنّي والتنظيري

الحالي. إنّنا ننتظر منه الكثير، لأنّه ذو نزعة بحثيّة ومعاناة كينونيّة لا تني عن إعادة التخلّق، ولأنّه لا يتكبّر على أمّته التي خلقت «القره كوُز» و«فانوس الخيال» و«خيال الظلّ». . .

قد يكون روجيه عسّاف خالقا لجنس مسرحي جديد، وإن كان هجينا ومشوّها لفنّ الحكواتي؛ وقد يكون في ذلك إبداع في رأي بعضنا؛ ولكن هذه الممارسة غير متساوقة مع المسرح الأسلافي، وناسفة ومتجاوزة له، ومحتقرة لإبداعيّته وخلفيّته الانتحاليّة. كما أنّها متناقضة مع ما يدعو إليه روجيه عسّاف من قطع مع التبعيّة والتهجين الانتحاليّيْن والفنيّين، مع المهيمن الغربي، ومن امتداد وتماهٍ كلّيّين مع نحلة الأمّة دون تكبّر واحتقار لها.

إنّنا نتوقّع الكثير من هذا الرجل، فقد أعلن أنّه لم يتّخذ ورفاقه «الشكل الوحيد والأخير الذي سنعمل ضمنه»(59). بقي أن لا يبحث فقط عن أشكال أخرى كانت فعلا في النحلة الأسلافيّة، بل أن يبحث أيضا في الجوهر الرمزي والمخيالي للمسرح الأسلافي، حتّى لا يبقى الأمر ممارسة لأشكال، بل يمرّ إلى تمثّل الجوهر.

الخاتمة العامّة :

لقد كان المسرح الأسلافي قبل تدهوره وقبل الصدمة النابليونيّة، مثل كلّ الفنون الجميلة الأسلافيّة العاميّة، فنّا باحثا عن «الروح» عمّا وراء الظاهر، متأثّرا بالتوجّه العرفاني، وبذلك كان سلاحا عاميّا موجّها ضدّ مؤسّسة الخلافة والتحكّم المُترفي والسياسي والفقهي ـ السلطاني، بأدواته ومخياله المتساوقة مع المشروع العرفاني.

ولكن، ليس هناك حاليّا تواصل مع جوهر هذا المسرح وأشكاله.

فالمسرح العربي المعاصر «شكل من أشكال التبعيّة الحضاريّة، كرّس القطيعة مع المراجع التراثيّة والحضاريّة لهذه البلاد الحافلة بمختلف الأنماط الفنيّة (. . .) لقد عرّفنا مسرح خيال الظلّ، وأشكال من التعبير الجسمي والفنّي، خصوصيّة لم يقع التواصل معها. . .»(60).

فلا بد من نقلة، من فنّ المحاكاة، تلميذ المادّة، إلى فنّ الخلق والروح والاستبطان؛ من فنّ قمع جسد الممثّل إلى فنّ حريّة الجسد وتكثُّفه؛ ومن فنّ قمع «الجمهور» ومحاصرة خياله واستبلاهه بالنسخ «الواقعي»، إلى فنّ تحرير الجمهور ومساهمته في إيجاد مخيالات مسرحيّة عديدة ومتنوّعة في الوقت الواحد؛ ومن الفنّ التدميري إلى الفنّ الباني والمتعدّد الأبعاد؛ ومن فنّ «الخداع» و«الايهام»، إلى فنّ «الحقائق» «العُلويّة»، بلغة وجيه الدين ابن عبد الكريم.

الهوامش والإحالات

1) فْريديريكه بانفيك: مقال: «الحكواتي في المسرح العربي المعاصر: نمط قديم يتجدّد»، مجلّة الآداب البيروتيّة، سبتمبر/أكتوبر، 1997، ص. 101.
2) كتابه «جماليّة الرسم الإسلامي»، ترجمة علي اللواتي، مؤسّسات بن عبد الله، تونس، 1979.
3) آل عمران 3/ 49.
4) (. . .) تماما مثلما لم يجدوا ضرورة لنقل الرسم والنحت والشعر اليوناني.
5) «كَـ» حرف حنكي شديد مجهور، يكتبه أهل شمال إفريقيا هكذا عادة: «ق». ولكنّني كتبته كذلك لأنّ الكلمة تركيّة، والترك يكتبون هذا الصوت كذلك في كتاباتهم بالأحرف العربيّة.
6) يضيف علي إبراهيم أبو زيد في «تمثيليّات خيال الظلّ»، دار المعارف، القاهرة، 1995، «أرباب المساخر من

أصحاب ألعاب بهلوانيّة وترويض حيوانات وحواة» (ص. 29)، ولكن أمرهم بعيد عن التحديد الدقيق للفعل المسرحي؛ كما يضيف «صندوق الدنيا» أو «صندوق العجب»، ذا الفتحات الزجاجيّة، ولكنّه لا يعدو عرض رسوم شخصيّة ملونة وقد مرّ بها هذا الباحث سريعا.

7) علي إبراهيم أبو زيد، «تمثيليّات خيال الظلّ»، ص. 36.

8) م. ن.، ص. 40.

9) م. س.، ص. 40.

10) م. س.، ص. 41. التسمية نفسها في مصارعة «الكُرَاشْ»، انظر: عادل بالكَحْلَة: «الكُرَاشْ: مصارعة تقليديّة من الساحل التونسي على طريق الانقراض»، إيبْلاَ، عدد 179، تونس، 1997، ص. ص. 39-40.

11) م. س.، ص. 41 و167 و193 و194 و195.

12) يرى شهاب الدين الخفاجي أنّ «البَابَة» من الدخيل، وتعني «النوع». انظر: علي إبراهيم أبا زيد، م. س.، ص. 192.

13) سلوى بكر، «أثر الفتح العربي في المسرح المصري»، مجلّة الفكر العربي، يوليو/سبتمبر، 1992، ص. 143.

14) فريديريكه بانـﭭيك، «الحكواتي في المسرح العربي المعاصر: نمط قديم يتجدّد»، مجلّة الآداب البيروتيّة، أيلول/تشرين الأوّل، 1997، ص. ص. 97-98.

15) ذكر ذلك فريديريكه بانـﭭيك في المقال الآنف الذكر، عن مقال: «التعليم الآني: حديث مع بيتر بْرُوكْ»، مجلّة باربولا، المجلّد الرابع، العدد الثاني، 1979، ص. 52.

16) مقاله «تكهّنات في تأصيل المسرح»، مجلّة الفكر العربي البيروتيّة، يوليو/سبتمبر، 1992، ص. ص. 22-38.

17) Metteur en scène (بالفرنسيّة).

18) Créateur (بالفرنسيّة).

19) في الغرب الحديث نجد مركزات عديدة: مركزة علم الاجتماع (sociologisme)، مركزة علم النفس (psychologisme)، مركزة الموسيقى، مركزة الرقص، مركزة الدين، مركزة الدولة ... بحيث تغدو الحياة، بهذه النظرة، شيئا واحدا خاضعا لمركز واحد.

20) هادي العلوي، نظريّة الحركة الجوهريّة، دار الطليعة، بيروت- لبنان، 1982، ص. 17.

21) عبد الكريم برشيد، «الاحتفاليّة بين التأسيس وإعادة التأسيس»، مجلّة الفكر العربي، عدد 69، ص. 10.

22) ابن خلدون، المقدّمة، دار الجيل، د. ت.، ص. 163.

23) محمد مسكين، «المسرح العربي الحديث بين ضياع الهويّة وغياب الرؤية التاريخيّة»، مجلّة الوحدة، الرباط، عدد 9/ 95، يوليو/أغسطس، 1992، ص. 14.

24) محمد مسكين، م. س.، ص. 11.

25) م. ن..

26) م. س.، ص. 12.

27) م. س.، ص. 13.

28) عبد الكريم برشيد، م. س.، ص. 10.

29) م. ن..

30) ابن خلدون، م. س.، ص. 162.

31) أحمد سمير بيبرس، «قضايا المسرح العربي...»، ص. 192.

32) من مقدمة حوار وطفة حمادة معه في الفكر العربي، العدد 69، ص. 83. [ورغم هذا الحبّ للغة العربيّة، كيف يكون اسمه فرنسيّا (روجيه) ولا يكون عربيّا؟!].

33) م. ن.
34) م. ن.
35) م. ن.؛ انظر كذلك كتاب محمّد سويد، أفلام الحرب الأهليّة اللبنانيّة، السينما المؤجّلة، مركز الأبحاث العربيّة، بيروت- لبنان، 1986، ص. ص. 122-123؛ وحوار سلوى الحاج معه في المنبر البيروتيّة، عدد أكتوبر، 1991، ص. ص. 51-52-53....
36) رجيه عسّاف، المَسْرَحَة أقنعة المدينة، دار المثلّث، بيروت- لبنان، 1984، ص. 51.
37) م. ن.
38) م. س.، ص. ص. 51-52.
39) م. س.، ص. 52.
40) م. س.، ص. 73
41) م. ن. ، ص. 74.
42) م. ن. ص. 56.
43) م. ن.، ص. 77.
44) م. ن.، ص. 78.
45) م. ن.، ص. 84.
46) م. ن.، ص.
47) م. ن.، ص. 64.
48) م. ن.، ص. 64.
49) م. ن.، ص. 56.
50) م. ن.، ص. 56.
51) م. ن.، ص. 56.
52) م. ن.، ص. 62.
53) م. ن.، ص. 20.
54) م. ن.، ص. 28.
55) م. ن.، ص. 28.
56) م. ن.، ص. 28.
57) م. ن.، ص. 20.
58) م. ن.، ص. 33.
59) م. ن.، ص. 22.
60) م. ن.، ص. 48.



التّربيـــة على المسرح والتّربيـــة بالمسرح

نظـرة في صلـة المســرح بالمدرســة

فتحي فارس/باحث، تونس



■ **أمّا قبل:**

«إن كان المسرح هو الحياة، فإنّ تعلّم المسرح يمكن أن يصبح تعلّم الحياة» قول جميل لبيتر بروك Peter Brook يبرّر الاهتمام بالعلاقة بين المسرح والتربية في هذا المبحث القصير، ويشرح انتقاء هذه المسألة الهامّة موضوعا للمعالجة. فالمسرح «أبو الفنون»، ولكونه ذاك، فهو أشملها تأثيرا وأقربها خطابا وأعمقها أثرا في النفوس وأجداها وسيلة في التربية في مفهومها العامّ. والتربية أصل كلّ تنشئة وهدف كلّ مجتمع ولكونها تلك، فهي محور عمل أغلب المؤسّسات روحيّة كانت أو مدنيّة، ثقافيّة كانت أو تعليميّة، عموميّة كانت أو خاصّة. لذلك فإنّ من أوكد المسائل دراسة علاقة هذين القطاعين اتّصالا وانفصالا للوقوف عند دور المسرح في تربية الناس على القيم وتدريبهم على الحسّ المدنيّ وتهذيب نوازعهم وصقل ملكاتهم لبناء المجتمع على أسس التفاعل والحوار الفعّال.

ويبدو الأمر في تربية الناشئة أخطرَ والحاجة إلى المسرح أمسَّ، ففيه الإدماج الذي نطلب، وفيه الشمول الذي نحتاج، وفيه التدريب الذي نريد. فالمسرح بوصفه لغةً وواسطةً يمثّل مصدرا أهلا لإنجاز تعلّم مدمج إذ يرتبط العاطفيّ (l'émotionnel) بالعقلانيّ (le rationnel) ارتباطا حميما في العملية الدرامية. والمسرح، أيضا، «مصدر الخبرة والتجريب الشخصيّ والجماعيّ والاجتماعيّ الثقافيّ الذي يسمح بكشف سجلات الأفراد التعبيريّة والتواصليّة ونشرها وتوسيعها. لذلك يظلّ رهان المسرح الأساسيّ توفير خبرات وأجهزة ومصادر تسمح للناس بتنمية سجلاّتهم التعبيريّة الخاصّة كمّا وكيفا من أجل إغناء رؤيتهم للعالم وإثرائها» (1) ومن ثمّ، فالمسرح ركيزة هامّة من ركائز الأنشطة التربوية التي تسهم في نموّ شخصية المتعلّم فكريّا وبدنيّا وروحيّا وتبني الشخصية الواعية المتكاملة القادرة على ربط النظريّ بالواقع العمليّ الملموس، ومواجهة المواقف الحياتية بشجاعة وثبات.

مقدّمة :

بين المسرح والتربية تقاطعات شتّى وحولهما أفهام عدّة تتكاثر حتّى تتنافر لذلك لا بدّ في بداية كلّ حديث عن المسرح والتربية من حصر للمدلولات حصرا يكون نافعا في تدقيق المسائل وعونا على متابعة المعالجة. وفي هذا الإطار نتأمّل عبارة «التربية» فنجدها تُفهَم فهمين: فهما عامّا (يمسّ جميع الناس صغارا وكهولا، شيبا وشبابا) وفهما مختزلا يتّصل أساسا بالتعليم والتأديب الذي يخصّ فئة محدّدة من المجتمع هي شريحة المتمدرسين.

و إذا رجعنا إلى عبارة «المسرح» تبيّن لنا أنّه ينطوي هو نفسه على فهمين : فهم عامّ (المسرح الموجّه إلى جميع الناس صغارا وكهولاً، شيبا وشبابا مهما كانت رسالته ومهما كان مقصده) وفهم خاصّ يتّصل أساسا بالتعليم والتأديب الذي يخصّ فئة محدّدة من المجتمع هي شريحة المتمدرسين، فنتحدّث عن المسرح داخل المدرسة أو الموجّه إلى المدرسة.

وإذا نظرنا في علاقة المسرح بالتربية ألفيناها علاقة قديمة، إذ اتّخذ المسرح منذ النشأة بُعدا تربويّا توجيهيّا. وكان منذ ظهوره عند الإغريق ولا يزال فنّا رساليّا بامتياز، تعدّدت وظائفه بتعدّد الحاجات إليه، ولكنّه ظلّ ثابتا في أهمّيته التربويّة وحفظ لنفسه دورا جوهريّا في بناء شخصيّة الإنسان وتفاعله مع محيطه، سواء عُدّ وسيلة تربوية أخلاقية عند اليونان، أو وسيلة لنشر التعاليم الدينية وتبسيطها في القرون الوسطى، أو أداة للتأطير الاجتماعي والسياسيّ في العصر الحديث.

في المقابل يبدو ارتباط المسرح بالعملية التعليمية وليد القرن العشرين إذ جاء « هذا الارتباط/ اللقاء في سياق التوجّه الجديد للفعل التعليمي باعتباره أصبح متمركزا حول المتعلم وقائما على فعالياته الذاتية ومبادراته الشخصية. ولما كان اللعب أهمّ فاعلية يتميّز بها الطفل وسلوكا عفويّا قابلا للاستثمار التربوي والتعليمي، فرض المسرح نفسه عنصرَ إدماج هامّا في المنهاج المدرسيّ»(2) وعُدّت التربية الجمالية ركنا ركينا في تكوين المتعلّم، تساهم مساهمة فعّالة في تحقيق الأهداف الرئيسية للتربية لأنّها تتوجّه إلى جميع الأطفال في كلّ مراحل نموّهم وتطوّرهم. ولأنّ للتربية الجماليّة شمولا يسمح مختلف مكوّنات الفرد مثل:

- التربية البصرية : العين/ التصميم
- التربية التشكيلية/ اللمس
- التربية الموسيقية/ الأذن: ألفة الحركة الإيقاعية
- التربية الحركيّة/ العضلات : الرقص
- التربية اللفظية/ الكلام : الشعر والدراما
- التربية الإبداعيّة/ الفكر: الصنعة

والمسرح يمكن أن يستوعبها جميعا ويعبر عنها ويعكسها في العمل المسرحيّ، ذلك أنّ المسرح الذي استوعب جميع نواحي التربية الجماليّة (الوجدانيّة والذهنيّة) يكتسب أهميّة تربويّة خاصّة ترشّحه ليلعب دورا أساسيّا في تنمية قدرات الأفراد والارتقاء

بسلوكهم. وإذا أخذنا بعين الاعتبار هذه الحقيقة حول علاقة المسرح بالتربية داخل المدرسة وخارجها بدا لنا وجيها أن ننظر في صلة المسرح بالتربية داخل فضاء المدرسة لأنّه في اعتقادنا الأثرى.

المسرح في المدرسة :

يوفّر المسرح لحظات تبادل بين المتخاطبين ويسمح لهم بتجريب الانفعالات ومسرحتها وهو بذلك فضاء متميّز للتواصل البشريّ. وإذا انغرس هذا الفضاء في المدرسة، حمل معارف بالآخر والمحيط وكوّن مقاربة حول الذات عبر اكتشاف الجسد أداةً للتعبير وسبيلاً إلى اللعب والعطاء وفرصةً لتنمية المهارات التواصليّة الشفويّة وسط الجمهور ومناسبةً لكسب الثقة بالنفس وافتكاك الاعتراف بمؤهّلاتها. في كلمة يفتح المسرح للطفل في المدرسة اندماجا اجتماعيًا لطيفا عبر اللعب.

1 - في المصطلح :

لكي يكون مدخلنا علميّا وتربويّا نحتاج إلى تدقيق المصطلح بوضع تعريف للمسرح التربويّ بأنماطه المتعددة لكي يتسنى لنا الوقوف على الفهم الدقيق والعلميّ للمسرح المدرسيّ. يدخل مصطلح [المسرح المدرسيّ] في مجال دراما الأطفال، التي تنقسم بدورها حسب المراحل الدراسيّة، من الروضة صعوداً إلى المرحلة الثانويّة؛ ولكل مرحلة من هذه المراحل أسسها والأسلوب الذي تقدّم فيه والمادة المناسبة للمرحلة العمريّة. ويبرز تأمّل حضور المسرح في المدرسة تداخلا مربكا في أدبيّات التنظير المسرحيّ بين ثلاثة مصطلحات على الأقلّ هي:

- مسرح الأطفال
- المسرح المدرسيّ أو التربويّ أو التعليميّ
- المسرح الصفيّ

مسرح الطفل : نجد عدة تعريفات وتحديدات لمسرح الأطفال وضعها نقّاد المسرح والمعاجم المختصّة، غير أنّه بالإمكان في هذا المقام الضيّق الاكتفاء بما ورد في دليل «أكسفورد» لأنه يلمّ بجميع جوانب مسرح الأطفال، يقول: «إن مسرح الأطفال يطلق على العروض التي يقدّمها ممثّلون بالغون أو محترفون أو هواة وفنانو الدّمى سواء في المسارح أو في القاعات المدرسية، وهو لا يشمل أبداً التمثيل الاحترافي للأطفال أو عروض الهواة التي يقدّمها الأطفال في المدارس للجمهور»(3). ويقوم هذا المسرح على نصوص مسرحية للأطفال من الأدب العالميّ أو المسرحيات الغنائية أو نصوص محليّة يمثّل فيها ممثلون من (الكبار) وفي بعض الأحيان من الصغار حسب متطلّبات النصّ، ويستخدم هذا النوع جميع تقنيّات المسرح (إضاءة، ديكور، مؤثرات صوتية...).

المسرح المدرسيّ: يعتمد المسرح المدرسيّ في المقابل على نصوص مسرحية يختارها المدرّس من الكتب المدرسيّة إن وجدت أو من مصادر أخرى تكون لها علاقة بأمور حياتيّة تغني المنهاج وتعالج قضايا من شواغل التلاميذ، ويمثّل المسرحية ويخرجها تلاميذ المدرسة بإشراف المدّرس، ويشاهدها المتعلّمون وأهاليهم والمدرّسون. وتعتمد الدراما التعليمية على مواهب المتعلمين وقدراتهم على بناء مشاهد ارتجالية لا تستند إلى الإعداد المسبق ولا تستعين بالتقنيات المسرحية إلاّ قليلا، وتُنفَّذ داخل الصفّ، لإثارة مواقف درامية تعبّر عن أفكار المتعلّم ومشاعره من خلال الأداء الجسديّ والصوتيّ وهي، من ثمّ، وسيلة لتحقيق أغراض تعليمية.

المسرح التربويّ: وهو النشاط المدرسيّ الحرّ، الذي لا يخضع لقيود البرامج والتزاماتها وإنما له أهدافه التربويّة العامّة التي تتخطّى دائرة الاختصاص وهو من هذه الزاوية اختيار غير مفروض على التلاميذ، تتوقّف مزاولته على رغبة المتعلمين وجهود المعلمين في ترغيبهم وإعانتهم على ممارسته. وأنت ترى أن هذه الاصطلاحات على دقّتها، قريبة تتقاطع في مدلولها عند نقاط عدّة يمكن توضيحها في الشبكة الآتية:

	مسرح الأطفال	المسرح المدرسيّ	المسرح الصفي
الماهية	أداء هاو أو محترف ليس مقصورا على التلاميذ (أطفال، شباب.)	أداء تلاميذ من فصول عدّة	أداء تلاميذ من نفس الفصل
الفضاء	دور الثقافة والشباب. . .	المدرّجات المدرسيّة إن وجدت، أركاح تنتصب بمناسبات احتفاليّة. . .	قاعة الدرس
المنشط	مسرحيّ محترف غالبا	مدرّس، تلميذ	المدرّس
الموضوع	موضوعات اجتماعيّة وتربويّة عامّة . . .	موضوعات اجتماعيّة وتربويّة عامّة . . .	مسرحة بعض المشاهد الدرامية الموجودة داخل الكتاب المقرر
الجمهور	الأطفال. . . .	تلاميذ ، أولياء التلاميذ	تلاميذ الفصل
الهدف	تربويّ عامّ	تربويّ تنشيطيّ ترفيهيّ	تربويّ، تعليميّ
المجال	عامّ واسع	خاصّ ضيّق	مخصوص أضيق

ولمزيد توضيح هذه الشبكة يمكن الاستناد إلى التمييز الذي بناه الدكتور عبد الفتاح أبو معال بين المسرح المدرسيّ والمسرح الصفيّ حين اعتبر أن المسرح المدرسيّ يقتصر: «إما على الجمهور من أطفال المدرسة فقط، أو الأطفال ومعلّميهم، أو قد يدعى الآباء والأمهات لحضور عرض المدرسة المسرحيّ الذي يقام بمناسبة معينة. أما المسرح الصفي فيعني عرضا تمثيليّا بسيطا، بإشراف معلّم المادّة التعليمية. وذلك بهدف مساعدته على توضيح المواقف التعليمية التي يتعرّض لها أثناء التدريس، وقد يكون ذلك موقفا تاريخيّا أوعلمياً أو أدبيّا منوّعا».

ونخلص من هذه التحديدات إلى حقيقة أنّ المسرح المدرسيّ ليس إلاّ فضاء لقاء المسرح بالتربيّة سواء كان مادة مدرّسة وأسلوب تعليم يعتمد في القاعات الدراسيّة أم كان مادّة تنشيطيّة تتحرّر فيها الممارسة المسرحيّة من طابع الدرس النظاميّ وصرامته لتخضع لمنطق التنشيط والترفيه. وفي الحالين، يبقى المسرح المدرسيّ مسرحا تربويّا تعليميّا هدفه تهذيب المتعلّم وترفيهه وصقل مواهبه. و لذلك يسعى هذا المسرح إلى القيام بوظائف أساسية متنوّعة تمسّ الأبعاد اللغويّة والتربويّة والاجتماعيّة والنفسيّة، من خلال مخاطبة مدارك التلاميذ الذهنيّة ومشاعرهم الوجدانيّة وقدراتهم الحسيّة- الحركيّة.

2 – أهميّة المسرح المدرسي: تأسيس علميّ

بالإضافة إلى الوظائف التربويّة العامّة للمسرح المدرسيّ من تنمية شخصيّة المتعلّم والمساعدة على التعبير بكلّ أشكاله اللغويّة والجسديّة، وتمكين المتعلّمين من فهم ذواتهم والعالم من حولهم، فإنّ النشاط المسرحيّ، باعتباره وسيلة تعليمية في البرامج الدراسية مؤسسة على اللعب، يحقّق مشاركة المتعلم وحضوره في الأنشطة التعليميّة. وقد أظهرت العديد من الأبحاث التربويّة أهمية النشاط المسرحيّ في سيرورة النموّ عند المتعلمين عقليا ومعرفيّا ووجدانيّا واجتماعيّا، نظرا لأنّ المسرح وسيلة من وسائل التعبير عن المشاعر والأحاسيس وأسّست هذه الأبحاث حول أهميّة المسرح في التعليم على الحاجة النفسيّة الملحّة للتعبير الوجدانيّ باعتباره شرطا أساسيّا لتوازن الطفل النفسيّ.

وركّزت أبحاث أخرى على أهميّة النشاط المسرحيّ في تنمية الخيال وقدرات الأطفال اللغويّة، وتمرين

المتعلّمين على محاكاة الأشخاص والمواقف من خلال لعب الأدوار، وهذا ما يغني شخصيّاتهم بالعديد من القيم والاتجاهات والأفكار، إما بتجسيد وقائع تاريخيّة وإعادتها أو محاكاة شخصيّات أو التدريب على بعض الأدوار في حياة الطفل المستقبلية(4).

وحتّى لا يظلّ الحديث عن أهميّة المسرح وقيمته التربويّة والتعليميّة حديثا عامّا رأينا أن نعرض وجهة نظر بعض العلوم ونتائج بعض الدراسات التطبيقيّة المنجزة حول المسرح في المدرسة تأسيسا علميّا لهذه العلاقة الثنائيّة الوطيدة وزيادة في الإقناع بجدوى دمج المسرح في الفضاء المدرسيّ.

من منظور علم النفس العلاجيّ:

إذا أخذنا مسألة أهميّة المسرح في المدرسة من منظور علم النفس العلاجيّ، تبيّن لنا أنّ علماء النفس قد أشادوا منذ خمسينيّات القرن الماضي بأهمية المسرح في العلاج النفسي مع أبحاث مورينو Morino الذي ساهم في نشأة ما يعرف بالدراما النفسيةPsychodrame. وهي تقنية علاجية تستخدم في تكييف الجانحين ولجم حالات العنف المرضيّ... وقد أخذ بهذه التقنية العلاجية كل من سيغموند فرويد و يونغ وأدلر وكارل روجرز. ووجهة النظر هذه هي صدى لحقيقة أساسيّة تتعلّق بالوظيفة الرئيسية للفن ككل، فالفن يعيد إلى الناس صحتهم النفسيّة وقد يتّخذه البعض وسيلة لتشخيص بعض الحالات النفسيّة الشاذّة وعلاجها، وتبقى وظيفة الفنّ الأصيلة معاونة الإنسان على اكتساب اتزانه النفسيّ **وبالمدرسة اليوم كثير من الاختلال النفسيّ والكثير من العنف الذي يحتاج إلى فنّ المسرح كي يهذّبه ويحدّ من شططه.**

من منظور البيداغوجيا والتعليميّة didactique :

انشغلت الكثير من مراكز الأبحاث والمخابر النفسيّة والبيداغوجيّة في الفترة الأخيرة بإجراء تجارب إدماج المسرح في المدرسة لقياس جدواه التعليميّة (باعتباره أداة) أو قدرته على التكييف الاجتماعيّ (socialisation) وتساءلت إن كان للممارسة المسرحيّة في المدرسة من آثار في نموّ شخصيّة التلميذ وتجربته المدرسيّة. وانتهت أغلب الأبحاث الميدانيّة والدراسات المخبريّة إلى بيان أهميّة المسرح المدرسيّ الكبرى في تكييف التلاميذ اجتماعيّا وتنمية مهاراتهم التواصلية وإغناء تجاربهم الشخصيّة إضافة إلى تحسّن نتائجهم في الدراسة (5).

ولقد أجريت عدة تجارب في الغرب، من أجل معرفة آثار مسرحة الدرس ودراسة نتائج التفاعلات الإنسانية داخل القسم. ومن أهم من انكبّ على هذه المسألة الباحثان البلجيكيان جيلبير دولاندشير Gilbert de Landsheere، وأندري ديلشامبر André DEL Chambre، اللذان اهتمّا بالسلوك غير اللفظي داخل الفصل الدراسي، ودراسة توظيف الحركات المعبّرة وتحويل القسم إلى مَشْغَل مسرحيّ (ورشة) يشخّص فيه الأستاذ المادّة الدراسيّة ويشاركه في ذلك التلميذ من أجل إثراء العملية التعليميّة بتمثيل المواقف الدرامية. وتبيّن لهما أنّه بالإضافة إلى الحركات، يستغلّ المدرّس المكان والزمان في عملية التدريس، أي يستثمر الموضعية Proxémique في كل إمكاناتها العلائقية، ويتحكّم في المسافة التواصليّة بينه وبين التلميذ قربا وبعدا، ويستثمر قدراته الملمحيّة وحركات الجسد لأداء درسه في أحسن أداء تربويّ، من خلال الجمع بين التلفظ اللغويّ والتشخيص الكوليغرافي الجسديّ. وشهدت تجربة المسرح التعليميّ تطوراً ملحوظاً في بعض بلدان العالم مثل إنكلترا وأمريكا، فأغلب المناهج الدراسيّة في إنكلترا في المرحلة الابتدائية مثلاً، قد أعيدت صياغتها على نحو أصبح التمثيل هو أسلوب تقديمها للمتعلّم. فأضحت أسماء الكتب (مثّل واقرأ) (الحساب والتمثيل) (النشاط التمثيلي والعلوم)، وهذه المواضيع وغيرها تقدّم ممسرحة داخل الصف يؤدّيها التلاميذ أنفسهم.

من منظور عرفانيّ cognitif :

يأتي إدراج المسرح في التعليم مستجيبا لمطلب أساسيّ تلحّ عليه نظريّة الذكاءات المتعدّدة لغارنر (6) من خلال تأكيدها أنّ الطفل لا يعرف ذكاءً واحدا موحّدا، وإنّما لديه سبعة ذكاءات متكاملة تحتاج إلى اعتماد طرائق قادرة على تنمية مختلف هذه الأشكال الذكائيّة. والمسرح وسيلة تكوينيّة جامعة فيها اللغويّ وغير اللغويّ وفيها الفرديّ والجماعيّ وفيها الايقاعيّ والإيمائيّ.. ويبدو من هذه الزاوية، أن الدرس الناجح هو ذلك الذي يلتقي فيه السلوك اللفظي وغير اللفظي ويجتمع فيه المعرفيّ بالمهاريّ والشخصيّ بالاجتماعيّ بشكل متكامل دون فصل. وتلك لعمري شروط يلبّيها الأداء المسرحيّ.

وعلى هذا الأساس لا بدّ أن يكون للمسرح دور معتبر في المجال التربويّ داخل الفصل الدراسي وخارجه، وينبغي للمتخصصين في علوم التربية أن يولوه أهمية كبرى للأخذ به نظرا لجوانبه المهمة ولفعاليته الكبيرة في تحقيق الأهداف الإجرائية المسطرة وتفعيل الكفايات البيداغوجية المرسومة.

من جهة أخرى، بات من المعلوم اليوم أن المرء حسب هنري ديوزيد Henri Dieuzeid يتعلم :

- 1% بواسطة الذوق
- 3.5 % بواسطة الشمّ
- 1.5 % بواسطة اللمس
- 11 % بواسطة السمع
- 83 % بواسطة البصر

وهذه الحواسّ جميعا مفعّلة في المسرح تتقاطع فيه. ولا بدّ لكلّ حريص على نجاح عمليّة التعلّم من أن يلتفت إلى القيمة التربويّة التعليميّة التي في المسرح قصد توظيفها واستثمار إمكاناتها الهائلة في توصيل المعارف والتدريب على المهارات. وفي نفس الإطار يذهب أصحاب نظريّات العرفان، في دراستهم للذاكرة والقدرة على التخزين والاسترجاع، إلى أنّ الإنسان يتذكّر :

- 10 % مما يقرؤه
- 20 % مما يسمعه
- 30 % ممّا يراه
- 50 % ممّا يراه ويسمعه
- 20 % مما يقوله وهو يفعل شيئا.

تبرز جميع هذه المعطيات حقيقة نفسيّة تتعلق بالتعليم، هي أنّه كلّما ازداد عدد الحواس التي يمكن استخدامها في تلقّي فكرة معيّنة أدّى ذلك إلى دعمها وتقويمها وتثبيتها في ذهن المتقبّل، وأن استيعاب الفرد للمعلومات يزداد بنسبة 35 % عند استخدام الصوت والصورة، وأنّ مدّة احتفاظه بهذه المعلومات تزداد بنسبة (55 %). والمسرح، بسبب جمعه بين الصوت والصورة والحركة، ييسّر استيعابا أكمل ويحوّل المجردات إلى محسوسات فيسهّل عمليّة التعلّم والتخزين. وبناء على هذه المعطيات، فكل النسب المائوية تفرض على الباحث والمهتمّ بشؤون التعليم إعادة النظر في العمليّة التربوية بمدارسنا العربية بصفة عامة والتونسية بصفة خاصّة، إعادة تقتضي أن يحلّ المسرح منها محلاً خاصّا لأنّ منزلته فيها، إلى الآن، لا تعكس هذه القيمة التربويّة التي تؤكّدها مختلف العلوم ولا الجدوى التعليميّة التي تثبتها مختلف الأبحاث البيداغوجيّة الميدانيّة، وحضوره لا يزال محتشما لا يفي بالغرض ولا يستجيب للحاجة.

3 – أشكال حضور المسرح في المدرسة:

إذا تأمّلنا وضعيّة المسرح داخل الفضاء المدرسيّ وجدناها متعدّدة بتعدّد شكل الحضور وفضائه وصلته بالتعليم والتعلّم، وتبيّن لنا أنّ وظيفة المسرح التربوية في المدرسة تتحدّد بوضعية التربية المسرحيّة ضمن البرامج التعليميّة، إما باتّخاذها وضعيّة المادة الدراسيّة

ضمن موادّ التربية الفنيّة، أو تنزيلها منزلة الوسيلة التعليميّة التي تستخدم طريقة لتقديم محتوى العديد من المواد التعليميّة، أو إعطاءها مكانة الأنشطة التكميليّة التي تتجاوز فضاء الفصل إلى فضاء المدرسة. ويقود التأمّل إذن، إلى اكتشاف ثلاثة أشكال يحضر المسرح عبرها في المدرسة:

ـ **الشكل1**: باعتباره أداة تعليميّة تُعتمد في الكثير من الدروس من أجل تهيئة المتعلّمين وشدّ انتباههم إلى التعلّم الجديد. فتعتمد الومضة المسرحيّة منطلقا لدرس الأدب أو اللغة أو سندا لدرس التواصل الشفويّ أو تقييما للمكتسب ووقوفا عند نقل أثر التعلّم... والمسرح هاهنا، وسيلة تعليميّة ناجعة في بسط المعطيات المعرفيّة وتوضيحها وتجسيدها سواء اتّصل الأمر بالمعارف أو القيم والاتجاهات الوجدانية أو القدرات اللغوية.

ـ **الشكل2**: باعتباره مادّة مدرسيّة تندرج ضمن مجال الاجتماعيّات والتربية على الفنون بصفة عامّة (التربية التشكيليّة، الموسيقيّة، المسرحيّة...) فيكون المسرح في هذه الحال، مادة قائمة بذاتها، لها أهدافها ومحتوياتها مثل مدّ المتعلمين بثقافة مسرحيّة حول المسرح وتاريخه ونظرياته، أو تمكينهم من امتلاك بعض المهارات والتقنيات اللازمة لفنون المسرح كالإخراج وأداء الأدوار والديكور.

ـ **الشكل3**: باعتباره نشاطا تكوينيّا تكميليّا يندرج ضمن النوادي المختلفة التي تحرّك الحياة المدرسيّة وتمدّ أبعادها إلى ما يجاوز الدرس. ويبدو هذا الشكل الثالث لحضور المسرح في المدرسة أجدى تكوينيّا وتربويّا من زاوية عدم تقيّده بضاغطات المقام المدرسيّ من زمان وفضاء ومحتوى اختصاصيّ، لكنّه أضعف هذه الأشكال وأبهت حضورا فيها لأنّه ليس إلزاميّا.

ويعود هذا الحضور المتنوّع للمسرح في فضاء المدرسة إلى طبيعته وخصائصه الفنية وقابليته أن«يمارس وظائف ومهامَّ تعليميّةً بمختلف مستوياتها، اعتبارا للوظيفتين الأساسيّتين له: الترفيه والتربية، ويتمّ تفاعل هاتين الوظيفتين في إطار عمليّة نقل خطاب في أسلوب دراميّ أي عبر المتعة وفي قالب ترفيهيّ، حتى يكون لهذا الخطاب وقعٌ ومفعولٌ إيجابيان على المستقبلين جمهورا كانوا أم تلاميذ» (7). وهذا الحضور على تنوّعه يظلّ ضعيفا محتشما يختلف في المؤسّسات من مدرسة إلى أخرى وفي الفضاءات الاجتماعيّة من فضاء إلى آخر ريفا ومدينة.

4 – المسرح والأهداف التربـويّـة:

يتأسّس المسرح باعتباره فنّا دراميّا على اللعب وهو بذلك يتّخذ أهميّتين: أولاهما ترفيهيّة، فاللعب سواء للقائمين بالأدوار المسرحيّة أو المتفرّجين، يمثّل وسيلة إمتاع تروّح على المتعلّمين وتجدّد طاقاتهم للعمل والجدّ، وثانيتهما توعويّة تنير العقول وتصقل الأذواق وتهذّب الميول، فتحدّ من أنانيّة التلميذ وتدرّبه على التفاعل الاجتماعيّ والمشاركة في الحياة المدنيّة وتكفّ نزوعه إلى العنف والتمرّد... وفي هذا المجال، يحقّق المسرح المدرسيّ عدة أهداف هامّة في مجالي التربية العامّة والخاصّة، نذكر منها الأهداف التربوية والأهداف اللغويّة والأهداف النفسيّة والأهداف الاجتماعيّة. ويعني هذا أن المسرح المدرسيّ الذي يعتمد على التلقائيّة والعفويّة والذاتيّة واللعبيّة والتمثيل العفويّ الفطريّ والارتجال والتخييل، يعمل على تحصيل أهداف تربوية وتعليمية متعددة ومتنوعة يمكن إجمالها في ما يلي:

ـ هدف الترفيه والإمتاع:

يتجلّى في شغل النفس بتمثيل الروايات والحكايات وملء الفراغات الزمنيّة بأنشطة لعبيّة مفيدة. فالمسرح، بالنسبة إلى الناشئين والأطفال، يمثّل نشاطا جذّابا وفضاءً رائقا لممارسة ألعابهم المفضّلة وتقمّص مختلف الأدوار وتجريب خبرات الكبار والدخول إلى عوالمهم. إذ يَعمد المسرح المدرسيّ إلى تدريب المتعلّم/ الممثّل على رشاقة الجسم وسرعة الانتقال على الخشبة والقدرة على

التواصل اللغويّ والبصريّ، واللعب على الركح بطريقة مرنة توحي بالشّاعرية والرمزيّة والقدرة على تكسير الجدار الرابع والتحكّم في تعابير الوجه واستخدام اليدين بطريقة معبرة ووظيفية. ويحصل كلّ ذلك في إطار لعب الأدوار وتجسيم المواقف فيتعلّم المؤدّي والمتلقّي في أجواء لعبيّة لا ثقل فيها ولا رتابة. وفي المسرح المدرسيّ، يمكن الاستعانة بتقنيات الإخراج في تدريب الممثلين/ المتعلمين وتعويدهم على الارتجال وتشخيص الأدوار حركيّا عن طريق المعايشة وتذكّر التجارب الماضية أو تمثّل تجاربهم الخارجيّة ضمن الإمكانيات التي تتوفّر عليها المؤسّسة على مستوى التجهيز والتأثيث. ويجد المتعلّمون الذين مرّوا بمثل هذه التجارب كما تثبت نتائج الأبحاث الميدانيّة، يجدون متعة في لعب هذه الأدوار ويقبلون على حصص التمثيل إقبالا جيّدا ويستفيدون من الحصص الدراسيّة الممسرحة لأنّها تجمع الإفادة إلى المتعة (8).

ـ هدف التثقيف:

يمثّل المسرح أداة للتثقيف والمثاقفة فهو لا يستهوي ميول الإنسان الذهنيّة فقط، بل ميوله العاطفيّة والجماليّة التي يهذّبها ويرتقي بها. «ومهما بحثنا عن وسيلة نشبع بها حاجة الفرد إلى الأدب، فلن نجد وسيلة أبدع ولا ألطف من الحفلات التمثيلية المليئة بالخيال والفكر وبراعة الأداء».(9) ويصبح المسرح -بالتالي- قناة بيداغوجية وأداة تعليميّة في التعامل مع التلميذ والتواصل معه. ويكون النصّ المسرحيّ الذي يحفظ حتّى يؤدّى سبيل المدرسة والمتعلّم إلى الاطلاع على الثقافات المحليّة والإنسانيّة واكتشاف تصوّرات الآخر ورؤاه للعالم والوجود. والمسرح من هذه الزاوية وسيلة ناجعة في توسيع آفاق الطفل وإثراء زاده اللغويّ والفكريّ؛ أمّا البعد اللغويّ للنشاط المسرحيّ والتدريب الدراميّ، فيتمثل في تعويد التلميذ على القراءة الفصيحة البليغة مع تصحيح أخطائه والاعتماد على التعلم الذاتي وتشخيص المشاهد لغويا واكتساب فصاحة النطق وحسن الإصغاء والتعبير عن الانفعالات والمشاعر عن طريق التحكم في اللغة وفق مقاييس الصرف والنحو والتركيب التداولي الصحيح.

ـ الهدف التربويّ الاجتماعيّ:

يهدف البعد التربويّ الاجتماعيّ إلى تكوين مواطن منفتح على الآخر غيور على وطنه وأمّته، يشتغل في فريق منسجم ومتآلف بعيدا عن الضغائن والكراهية والحسد والميول السلبية. والمسرح فنّ جماعيّ يتيح لممارسيه فرصة طيبة للتمرّس بمعيشة الجماعة، وتنمية هذه الخصال المطلوبة اجتماعيّا. والمسرح المدرسيّ من جهة أخرى فضاء اجتماعيّ وتربويّ خلاّق، يسعى إلى تهذيب الممثّل والمتلقّي اجتماعيّا وأخلاقيّا وتربويّا، ويعمد إلى تنشئته وإصلاحه ليكون مواطنا اجتماعيّا صالحا. أضف إلى ذلك أنّ للمسرح وظيفةً نفسيّةً علاجيّةً تتمثّل في تحرير المتعلّم من أمراضه النفسية، ووساوسه الشرّيرة عبر التمثيل واللّعب والتخييل وتشخيص الأدوار المسرحيّة، فيخرج المنطوي من عزلته، ويخلع الخجول برقع الخجل عبر التدريب المسرحيّ المتواصل، ويصير إلى نوع من التفاعل الايجابيّ الذي يقوده تدريجيّا إلى التواصل الناجح مع الآخرين بثقة في النّفس تسمح بمواجهة الجمهور والتوفّق في معالجة المواقف التواصليّة الاجتماعيّة المختلفة داخل المدرسة وخارج حرمها. كما أن لهذا المسرح وظيفة أخلاقية تستند إلى تهذيب المتعلّم وتغيير اتجاهاته السلوكيّة السلبيّة، فطريقته القائمة على تلقين الدروس في شكل أدوار مسرحيّة ومشاهد درامية ناجحة، بلا ريب، في تزويد التلميذ بمجموعة من القيم والخلال الفاضلة كالصدق والإحسان والتعاون والأمانة...، وتجنُّبِه في المقابل، بعض الصفات الذميمة كالخيانة والكذب والنميمة والغيبة والسرقة...

ـ أهداف المسرح التعليميّة:

إن نجاح الطفل أو المراهق فوق منصّة التمثيل يكون له عميق الأثر في وعيه بذاته وتكوينه الشخصيّ، لذلك يحتل فنّ التمثيل مكانة كبيرة في حياة الإنسان

باعتباره نشاطا شاملا لمعظم أشكال الفنون الأخرى السمعية منها والبصريّة. وبهذا السبب تمتدّ فائدته لتشمل المتعلّم والمعلّم على حدّ السواء.

أوّلا من جهة المتعلّم : يشبع فنّ المسرح حاجات الطفل الذهنيّة والنفسيّة والجسديّة. فـ «أهميّة التمثيل وفائدته يمكن تحديدها في أنها تساعد الطفل على التكيّف الاجتماعيّ وحذق فنّ العيش في الحياة من أجل تحقيق أعلى درجات النموّ، كما أنها تساعده على الحياة الجماعيّة وتجاوز شعوره بالنقص والانطوائيّة وفقدان الثقة بالنفس من خلال الرّعاية والحنان اللذّين تهيّئهما جماعيّةُ العمل»(10). لذلك أصبح ضروريّا اليوم، أن تستفيد المدرسة من إمكانات المسرح وما يقع ضمن التمثيل، بمعناه الواسع، من الحركات الإيقاعيّة والتمثيل الصامت والتمثيل الغنائي والتخيّل، وتمثيل العروض الدراميّة، تلك التي تعتمد اللّغة، وتلك التي تقع ضمن الضرورات الأساسيّة الملحة في نموّ الطفل/ المتعلّم والتي توازي عملية التطور النفسيّ والتربويّ والاجتماعيّ. ذلك أنّ المسرح يعلّم حقائق الحياة بشكل واقعيّ مؤثّر ويكمّل العمليّة التربويّة؛ إذ يتكامل المسرح مع الأساليب الأخرى في العملية التعليمية لتتّفق جميعها مع طبيعة التلميذ والحياة الواقعية التي يعيشها فتجعل منه إنسانا قادرا على التعبير في مواقف الحياة المختلفة وسياقات التواصل الاجتماعيّ المتنوّعة. ويعتبر النشاط المسرحيّ أيضا، ميدانا خصبا لإعداد الأطفال للحياة. فهو يساهم في تنمية الطفل ذهنيا وجسديا باعتماده على ارتجال الحركة والموقف والحوار. يتعلم الطفل في المسرح وبه التفاعل مع الأقران، وفيه يكتسب مهارة القيادة وتتطوّر لديه الأحاسيس الإنسانيّة النبيلة من خلال أدائه الأدوار المختلفة ومعايشته المواقف المتنوّعة ويكتشف الأخلاق الحميدة في تعامله مع الآخرين. و«هذه الأمور لا تكتفي بوضع عقل الطفل في الإطار الأفضل للتعلّم، بل إنّها تؤمّن إنسانا راشدا له تقديره لنفسه ومجتمعه»(11) من خلال مجموعة الخصال التي يتدرّب الطفل/ المتعلّم على اكتسابها في المسرح مثل :

ـ **خصلة الإبداع :** يثير النشاط المسرحيّ خيال الطفل ويوجّهه ويشجّعه على التعبير الحرّ وإطلاق طاقاته التعبيريّة. ففي المسرح، يمارس الطفل نشاطا حرّا تلقائيا مبدعاً يساعده على نقل الأفكار بحريّة فتتدفّق وتتوالد.

ـ **خصلة الانتماء الاجتماعيّ :** يثير النشاط المسرحيّ وعي الطفل وتنمو حساسيته بالآخر ويتطوّر انتماؤه للجماعة ويتدرّب على استقبال العالم من حوله.

ـ **خصلة المرونة :** تتطلب هذه القيمة نوعا من التفكّر في السلوك الفرديّ ومراجعة التصوّر الشخصيّ حتّى يتكيّفا مع سياق العمل والنشاط التشاركيّ، فيحتاج الأطفال في هذا النشاط الارتجالي التلقائيّ أن يكيّفوا تفكيرهم باستمرار مع اقتراحات الآخرين.

ـ **خصلة التوازن العاطفي :** يعمل التمثيل باعتباره متنفّسا لكثير من التوتّرات العاطفيّة عند الأطفال وخاصّة المراهقين منهم، ويتيح المسرح فرصا لمعالجة هذه التوتّرات عبر تنفيسها أو عقلنتها، إذ يمارس الطفل مختلف المشاعر والأحاسيس ويكتشف تأثيرها فيرقى وعيه بها وينمو تحكّمه فيها فيصيرَ إلى نوع من التوازن العاطفيّ المطلوب.

ـ **خصلة التعاون الاجتماعي :** يوفّر المسرح باعتباره فضاء للعمل الجماعيّ فرصا لعقد روابط صداقة بين الأطفال ويسمح للطفل بالتدرّب على مقتضيات الحياة الجماعيّة وما تتطلّبه من تنازلات وتعاون لإنجاح العمل المشترك.

ـ **خصلة تبنّي المواقف الأخلاقية الأصيلة :** مثل الأمانة والصدق والاعتذار والتسامح والإيمان بالنفس.

ـ **خصلة حسن الاتصال :** يكتسب الطفل مهارة التعبير عن أفكاره ويمتلك ثقة بتفكيره لأنه يساهم ولو بالتخطيط للنشاط والمشاركة فيه، ولأنّ الحوار في أغلب اللقاءات مرتجل، فإنّ الطفل يتعلّم كيف يفكّر بسرعة وكيف يكون مستعدا للكلام.

ثانيا من جهة المعلّم: من الفوائد التي يمكن أن يجنيها المدرّس من النشاط المسرحيّ أيّا يكن شكله، معرفته بالطفل/المتعلّم وإمكاناته وقدراته. «وكذلك يمكن أن يكون هذا النشاط أسلوبا لتعليم الموضوعات (الموادّ المدرسيّة) مثل التاريخ والدراسات الاجتماعية» (12). كما أن النشاط المسرحيّ يعين المدرّس ليكون قريبا من المتعلّم صديقا له، يحسّ بالطفل واحتياجاته، فيشعره بقيمته و يتيح له فرصة التعبير ليعبّر عما يجيش في صدره و«أن ينطلق من جزيرته الصغيرة إلى الأوسع، وهذا أمر مهمّ في التربية» (13).

خـاتـمـة:

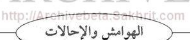
يتبيّن لنا ممّا سبق أنّ ثمار العلاقة بين المسرح والتربيّة ثمار زكيّة نافعة، خاصّة إن هو أُعْتُمِدَ في فضاء المدرسة، فحرّك سواكن بعض الموادّ المدرسيّة الجافّة، وأيقظ نواعس بعض الاختصاصات الهاجعة، ونشّط الحياة المدرسيّة التي حوّلتها كثرة الموادّ المدرسيّة وكثافة ساعات الدراسة حياةً رتيبةً منفرة، ملّها المتعلّم لثقلها فراح يتحايل في كسر نمطيّتها القاتلة.

لذلك نرى أنّ الحاجة إلى المسرح ماسّة يبرّرها الواقع المدرسيّ وتشرّعها الأبحاث العلميّة النظريّة والميدانيّة فهو كما رأينا يشبع حاجات الطفل العقليّة والنفسيّة والجسديّة، ومن ثمّ تتجلّى أهميّته التربويّة والتعليميّة. وهو يساعد على الحياة الجماعيّة وتجاوز شعور الطفل/المتعلّم بالنقص والانطوائية وفقدان الثقة بالنفس من خلال الرعاية والحنان التي تهيئهما جماعية العمل. وهو يمنح الطفل فرصا للتعبير عن ذاته ويمكّنه من سبيل عاطفيّ موجّه متحكّم فيه. و يحقّق المسرح المدرسيّ الترابط بين الأنشطة اللعبيّة الممتعة والأنشطة التعليميّة المفيدة وتضافر الفعاليّات الفنيّة ومقرّرات البرنامج الدراسيّ، فيحصل النمو المتكامل للتلاميذ من جميع النواحي ويزيد خبراتهم ومعارفهم ويرغّبهم في المواد الدراسيّة.

وتكفي هذه الفوائد حجّة للانطلاق في إدماج النشاط المسرحيّ في الفضاء المدرسيّ كما صنعت الأمم المتقدّمة ليتحقّق لأبنائنا التلاميذ ما تأخّرنا في إنجازه حتّى الآن من إعداد جيل جديد قادر على استيعاب مهمّات الحياة الجديدة. وتوخّي المسرح وسيلة فاعلة من وسائل التربية والتعليم والمتعة لأبنائنا المتعلّمين، يساعد على اكتمال شخصيتهم بتحفيزهم على كسر جدران الصّمت، وإكسابهم كفاية الإنصات والحفظ والتذكّر، وتعويدهم آليات تدبّر المواقف التي يواجهونها سواء داخل المدرسة أو خارجها، وتمكينهم من اكتساب الجرأة على مواجهة الجمهور، والقضاء على ألوان الخجل والعزلة وعلاج صعوبات النطق. وهو لهم وسيلة فاعلة لإدماج الانعزاليين منهم، والذين يجدون صعوبة في التواصل والتفاعل مع زملائهم. ودربة على العمل الجماعيّ والتعاون وتقوية الثقة بالنفس. فالانخراط في النشاط المسرحيّ يمكّنهم من فرصة توظيف معارفهم ومهاراتهم المتنوعة التي اكتسبوها في مواد البرنامج الدراسيّ وأنشطته فيتفوّقون في دراستهم نتيجة إقبالهم عليها (14) وينجحون في مواجهة صعوبات الحياة بما تهيّأوا له.

المصادر والمراجع

- أسعد (عبد الرزاق) وكرومي (عوني)، 1984، طرق تدريس التمثيل. مطبعة دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل ، العراق.
- حمد (حسني عبد المنعم)، 2008، المسرح المدرسي ودوره التربويّ، مطبعة العلم والايمان للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى.
- حمداوي (جميل)، 2009، مسرح الأطفال بين التأليف والميزانسين، مطبعة الجسور بوجدة، الطبعة الأولى
- الطائي (محمد إسماعيل)، د. ت. دراسات في المسرح التربويّ، بغداد، العراق.
- كويندي (سالم)، 1989، المسرح المدرسي، مطبعة نجم الجديدة، الجديدة، المغرب، الطبعة الأولى
- ملص (محمد بسام)، 1986النشاط التمثيلي للطفل، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، العراق
- مهدي(ثامر)، 1985، في المسرح المدرسي، دار الحرية للطباعة. بغداد . العراق
- Mandarine Hugon, Myriam de Léonardis, 2007 , Pratique du théâtre, développement personnel et expérience scolaire à l'adolescence, Actualité de la Recherche en Education et en Formation, Strasbourg
-Martínez X. Úcar, 2004, Le théatre et l´éducation : chercher, imiter, interpréter et représenter, Pédagogie Systématique et Sociale, Université Autonome de Barcelone, Espagne.
-Meirieu. M. 2002,Se (re)connaître par le théâtre. Lyon : Chronique sociale -
-Ryngaert, J.P. 1996.Le jeu dramatique en milieu scolaire, De Boeck, Paris .
- Tony Jackson, 1980, Learning through theatre: essays and casebooks on Theatre in Education, routledge, N. Y. U S A.



الهوامش والإحالات

1) Dr. X. Úcar Martínez, 2004, Le théatre et l´éducation : chercher, imiter, interpréter et représenter, Université Autonome , Barcelone.

2) أحمد (حسني عبد المنعم)، ،المسرح المدرسيّ ودوره التربويّ، مطبعة العلم والايمان للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى ،2008 ص 72

3) الطائي (محمد إسماعيل)، دراسات في المسرح التربويّ، بغداد، العراق د. ت ص 106

4)حمداوي (جميل)، مسرح الأطفال بين التأليف والميزانسين، مطبعة الجسور بوجدة، المغرب، ط.1، 2009، ص: 107

5) يمكن الرجوع إلى نتائج الأبحاث التالية ذكرا لا حصرا:

Tony Jackson, 1980, Learning through theatre: essays and casebooks on Theatre in Educatio, ed Routledge, N.Y

Dr. X. Úcar Martínez, 2004,Le théatre et l´éducation : chercher, imiter, interpréter et représenter,ed Université Autonome de Barcelone.

Grossset-Bureau, C., Christophe, S. & Isaac, C. (1986). La lecture par le jeu dramatique. éd A.Colin. Paris :

Meirieu. M. (2002). Se (re)connaître par le théâtre. Ed. Chronique sociale.Lyon ,France.

Ryngaert, J.P. (1996). Le jeu dramatique en milieu scolaire. Ed. De Boeck.Paris

6) تعتبر هذه النظرية من أبرز النظريات المستخدمة حالياً في التربية والتعليم، ويعتبر هاورد جاردنر رأسا لها وقد فرّع الذكاء إلى سبعة ذكاءات: الذكاء اللغوي / الذكاء المنطقي أو الرياضي / الذكاء المكاني / الذكاء الحسّي الحركي/ الذكاء الموسيقي /الذكاء الاجتماعي/ الذكاء الشخصي.

7) كويندي (سالم)، ،المسرح المدرسي، مطبعة نجم ، الجديدة، المغرب، الطبعة الأولى ، 1989 ص: 31.

8) Mandarine Hugon*, Myriam de Léonardis, 2007, Pratique du théâtre, développement personnel et expérience scolaire à l'adolescence, Actualité de la Recherche en Education et en Formation, Strasbourg.

9) مهدي (ثامر)، في المسرح المدرسي ، دار الحرية للطباعة. بغداد. العراق 1985

10) أسعد (عبد الرزاق) وكرومي (عوني)، طرق تدريس التمثيل . مطبعة دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، 1984ص 39

11) ملص (محمد بسام)، النشاط التمثيلي للطفل، وزارة الثقافة والأعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، العراق، 1986 ص 80

12) نفس المرجع ص54

13) نفس المرجع . ص56

14) في العام 1999 لجأ خمسة مديري مدارس إلى مركز كنيدي للفنون الأدائية بالعاصمة واشنطن ليطلبوا منه المساعدة في المزج بين الفنون والمناهج التعليمية بمدارسهم وطبقا لما ذكره كل من إيمي دوما من مركز كنيدي وروجر تومهاف المسؤول عن تنسيق شؤون الفنون الجميلة بالمدارس العامة في مقاطعة فيرفاكس فإن المقارنة المحدودة أظهرت أن تلاميذ المدارس التي طبقت برنامج دمج الفنون بالمناهج الدراسية حققت تقدّما ملحوظا في تحصيل المواد الدراسية الأساسية وشمل ذلك درجاتهم في اختبارات اللغة الإنجليزية والتاريخ . . .



حديث في جدوى بناء «المَلَكَة» لدى الطّفل وعلاقتها بقدرته على تحصيل المعارف العلميّة والفنيّة

علياء العربي/ باحثة، تونس

■ **تمهيد:**

يقول ابن خَلدون في مسألة الـمَلكة كلاما دقيقا يضعها في غير قدر الفهم والوعي بما يحملانه من عمق في مستوى الإدراك العقلي والحسي، بل في مرتبة أعلى شأنا، وهي مرتبة تكتسب شموخها وقدرها انطلاقا من ذاتها، حيث كتب أنّ:

«الحذق في العلم والتفنّن فيه والاستيلاء عليه إنما هو بحصول ملكة في الإحاطة بمبادئه وقواعده والوقوف على مسائله واستنباط فروعه من أصوله. وما لم تحصل هذه الملكة لم يكن الحذق في ذلك الفنّ حاصلا. وهذه الملكة هي غير الفهم والوعي، لأنّا نجد فهم المسألة الواحدة من الفن الواحد مشتركا بين من شدا في ذلك الفن ومن هو مبتدئ فيه، وبين العامّي الذي لم يحصّل علما وبين العالم النحرير. والملَكة إنّما هي للعالم والشادي في الفنون دون من سواهما. فدلّ على أنّ هذه الملكة غير الفهم»(1).

إذا كان أمر الـمَلَكة يقتضي فصلها من حيث المبدأ عن الفهم والوعي، فكيف يمكن أن نبنيها لدى أطفالنا باعتبارهم مستقبل هذه الأمة وأملها من جهة؟ وباعتبار الـمَلَكَة «المشروع الرّهان» لإعادة إفاقة العقل العربي الإسلامي على فهم ووعي يتماشيان مع روح العصر في قراءة الواقع بمختلف إشكالياته وتعقيداته؟

ملكة الحفظ في علاقتها بالتعلّم وتحصيل العلم :

الحفظ هو ملكة من الملكات الأساسية في نموّ الطّفل قبل التأمّل في حدّ ذاته(كما يرى ذلك «جان بياجاي»)(2)، بل أكثر من ذلك فمن الناحية الأنطولوجية فإنّ «جيل دولوز» في كتابه «الاختلاف والتكرار»(3) différence et répétition يقول إنّ الذي يتكرّر هو ذلك المختلف الذي ينبغي أن نكرّره كما هو، وبهذا المعنى فإنّ القرآن الكريم على اعتباره مختلفا، فإنّه لا يمكن أن نكرّره إلاّ كما هو، لذلك وجب حفظه، وتكراره لا يمكن أن يكون إلاّ بما هو هو، إذ لا يجوز أن نقول مثلا يقول الله

«بما معناه كذا وكذا. وهذا ما يجعلنا نادي بقراءة «دولوزية»(نسبة إلى الفيلسوف «جيل دولوز») للنصوص التي تتصل بالماضي كما جاء في قوله «إنّ الماضي لم يعد الماضي المباشر للحفظ إنّما الماضي التفكّري للتمثّل، الخصوصية المتفكّرة والمعاد إنتاجها»(4).

وإذا اعتبرنا التعليم الديني -متمثلا في فعل حفظ القرآن الكريم على سبيل المثال- مرجعية في مرحلة ما قبل المدرسة، فإنّه ينبغي أن يلوّن بقيّة التعلّمات الأخرى بما لا يجعله متساويا مع بقية الأنشطة(الرّسم والموسيقى والرياضة والأنشطة اليدوية). إذ أنّ الحفظ يبني الملكة -كما يؤكّد ذلك ابن خلدون- وكذلك البُنى الذهنية، وبالتالي لا يصحّ أن نعتبر هذا الحفظ للنصّ القرآني الثريّ والمختلف، مجرّد مادة من المواد بل هو يرقى إلى أن يكون أساسا تبنى عليه كل التعلمات الأخرى، وتمثُّلا صارخا للخصوصيات الحضارية والثقافية للطفل العربي المسلم.

في قصور نشاط الحفظ وحده عن بناء المَلَكة :

أفضل ما نبتدئ به هذا العنصر هو فقرة أوردها العلامة صاحب "المقدّمة" أكّد فيها أنّ:

«أيسر طرق هذه الملكة فتق اللسان بالمحاورة والمناظرة في المسائل العلمية، فهو الذي يقرّب شأنها ويحصّل مرامها. فتجد طالب العلم منهم (أي في سائر أمصار المغرب) بعد الكثير من أعمارهم في ملازمة المجالس العلميّة سكوتا لا ينطقون ولا يفاوضون، وعنايتهم بالحفظ أكثر من الحاجة. فلا يحصّلون على طائل من ملكة التصرّف في العلم والتعليم. ثمّ بعد تحصيل من ترى منهم أنه قد حصّل، تجد ملكته قاصرة في علمه إن فاوض أو ناظر أو علّم. وما أتاهم القصور إلاّ من قِبَل التعليم وانقطاع سنده. وإلاّ فحفظهم أبلغ من حفظ سواهم لشدّة عنايتهم به وظنهم أنه المقصود من الملكة العلمية، وليس كذلك»(5).

يفرّق ابن خلدون إذن بين الملكة بصفتها المفردة والملكة العلمية، وهو بهذا المعنى لا ينكر ما لفضل نشاط الحفظ على تدريب الملكة وتكوينها تكوينا سليما، غير أنّه ينفي عن فعل الحفظ هذا قدرته-إذا تجاوز الحاجة- على تحصيل المعارف العلمية أو غيرها، بل نفى ذلك ورأى أنّ تحصيل الملكة العلمية لا يكون إلاّ بملازمة المجالس العلمية حيث يمكن المشاركة في بناء الحوارات وفي مقارعة الحجة بالحجة لاكتساب مهارة التّعليم والمناظرة والمفاوضة. وهي جميعها من صفات "القائد"(the leader) في مفهومنا الحديث، والتي يطلبها سوق الشغل اليوم بكثرة لإنجاح المشاريع.

وليس أجمل في هذا السياق من أن نورد على القارئ ما ذكره المتصوّف الشهير الإمام الغزالي عن فضل العلم في «إحياء علوم الدين»، عندما قال:

«إذا نظرت إلى العلم رأيته لذيذا في نفسه فيكون مطلوبا لذاته، ووجدته وسيلة إلى الدار الآخرة وسعادتها، وذريعة إلى القرب من الله تعالى، ولا يتوصّل إليه إلاّ به. وأعظم الأشياء رتبة في حق الآدمي السعادة الأبدية، وأفضل الأشياء ما هو وسيلة إليها، ولن يتوصل إليها إلاّ بالعلم والعمل. فأصل السعادة في الدنيا والآخرة هو العلم، فهو إذن أفضل الأعمال(6)».

المَلَكة وعلاقتها بالأنشطة الفنية : النشاط الموسيقي أنموذجا

لقد تحدّث الباحثون باستفاضة عن علاقة النشاط الموسيقي وما يرتبط به من مسائل تهمّ الذوق الموسيقي والمعرفة العلمية والعملية، بما يمكن أن يتّصل بتطوير الملكة الذهنية للطفل، حتّى إنّ أحدهم أكّد في ورقة علمية أنّ:

«الموسيقى عنصر أساسي من أساسيّات التّربية إذ تنمّي القابليّات الذّهنيّة للإنسان منذ مرحلة الطّفولة المبكّرة، فالطّفل الّذي ينشأ مستمعا للغناء والموسيقى

يكون ذهنه متفتّحا لتلقّي العلم والمعرفة، إضافة إلى رهافة الحسّ والمقدرة على تذوق الجمال. ولكن ليست أيّ موسيقى ولا أيّ غناء، فالإنسان الّذي ينشأ مع إيقاع مضطرب يكون على الأغلب إنسانا مضطربا، في حين أنّ الّذي ينشأ مع إيقاع منتظم يكون على الأغلب إنسانا منتظما»(7).

ومن هذا المنطلق، فإنّ الموسيقى من شأنها أن تخلق توازنا في شخصيّة الطّفل من حيث هو توازن في صلب الملكة التي هي بصدد التكوّن لديه. فهذه الملكة بقدر ما تحتاج التعويل على العلوم والأسس الدينية فهي كذلك أكثر حاجة إلى ما يسمو بها إلى أعلى المراتب وذلك بتنمية الذاكرة وتهذيب الذوق، ولن يكون ذلك - في رأينا - إلاّ بتنظيم النشاط الموسيقي في حياة الطفل (استماع / إنشاد / عزف / مسرح غنائي، إلخ.) حتى يصبح مكوّنا رئيسا لملكته الذهنية.

فأمّا عن نوعيّة اختيار الأناشيد(على سبيل المثال) الّتي يمكن أن تحتل حيّزا من نشاط الطّفل الموسيقي، فيجب أن تكون هادفة وحاملة لقيمنا الحضارية بما يتضمّنه فحوى نصوصها الشّعريّة من حكم وعبر من شأنها أن تدعّم ما تمّ حفظه من سور القرآن الكريم. على ذلك يجب أن يكون موضوع هذه الأغاني حول الحياة العائليّة و كلّ ما يحيط بالطفل من مختلف مكونات الطبيعة من حيوانات ونباتات ومناسبات مختلفة والّتي تكون في متناول مدارك الطفل سواء من حيث بساطة اللّحن أو الكلمات.

كذلك فإنّ تعلّم آلة موسيقيّة من شأنه أن يساهم في اكتساب الطّفل لمهارات أخرى تزيده تنمية في نسبة الذّكاء وتطوير ملكته، إذ يتعلّم الطّفل من ذلك كيفيّة التّنسيق في استعمال حواسّ مختلفة: البصر والسّمع واللّمس. ويكون أسلوب التّكرار في الحفظ في هذا السياق بطريقة تختلف عن التكرار الذي تحدّثنا عنه في ما يخص القرآن الكريم الّذي يجب تكراره كما هو، بل هو تكرار يحتمل، في معنى من المعاني، مفهوم التحرّك والتنوّع الذي يضمن قدرا كبيرا من الخصوصية لدى الطفل، خصوصيّة تترجم تميّز ملكته بالأساس.

وخير ما يمكن أن نختم به مداخلتنا المتواضعة في هذا الموضوع الشاسع، هي فقرة قصيرة تلخص أهمية دور الموسيقى في ضمان سلامة الملكة وتنميتها لدى الإنسان طفلا كان أو حتّى شابّا:

«إنّ الطّفل الذي نجعله يستمع من مربّيته أو من أحد والديه أو من شريط مسجّل إلى عدد من القصائد الموسيقية، ويشعر بشيء من المتعة، إنّما نحفّز قدرات ذاكرته لتحمل ذاكرته شيئا نافعا، وتتدرّب على أشياء جميلة بدلا من تدريبها على أيّ شيء، وبذلك نجعله يحسّ باللذة والنشوة والفرح في طفولته، وحتى عندما يكبر ويتعرّض إلى قسوة الحياة تسعفه ذكرياته الجميلة في أيّام الطّفولة بالقصائد الحلوة التي حفظها»(8).

المصادر والمراجع

باللسان العربي

- ابن خلدون، عبد الرحمان، المقدّمة، تحقيق وتقديم وتعليق عبد السلام الشدادي، (الطبعة الأولى في خمسة مجلدات)، الدار البيضاء، بيت الفنون والعلوم والآداب، 2005.

- حجاب، نمر، تجربة أغاني الطفولة في الأردن: مرحلة ما قبل المدرسة-واقع وطموح، ندوة أغاني الطفولة لمرحلة ما قبل المدرسة، المملكة الأردنية الهاشمية، منشورات وزارة الثقافة، عمل جماعي(أوراق عمل)، المهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، 1998.

- دولوز، جيل، التكرار والاختلاف، ترجمة وفاء شعبان، بيروت، الطبعة الأولى، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، أبريل 2009،
- عبد الله، علي، غناسيقة الطفل في العراق، ندوة أغاني الطفولة لمرحلة ما قبل المدرسة، المملكة الأردنية الهاشمية، منشورات وزارة الثقافة، عمل جماعي(أوراق عمل)، المهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، 1998 .
- الغزالي، أبو حامد، إحياء علوم الدين(مع مقدمة للدكتور بدوي طبانة)، سماراغ(أندونيسيا) مكتبة ومطبعة كرياطة فوترا، الجزء الأوّل، بدون تاريخ.

باللسان الفرنسي

Gilles Deleuze, Différence et répétition,Presses universitaires de France, Epiméthée, 7ème édition, Mars 1993.

مواقع الواب :

http://www.unesco.org/new/ar/education/about-us/who-we-are/history/assistant-directors-general/jean-piaget/

الهوامش والإحالات

1) ابن خلدون، عبد الرحمان، المقدّمة، تحقيق وتقديم وتعليق عبد السلام الشدادي، الدار البيضاء، بيت الفنون والعلوم والآداب، 2005، ص350.

2) يتحدّث موقع اليونسكو عن هذا المفكر السويسري عبر الرابط التالي، ويمكن من خلاله تحميل بعض كتاباته مجانا

http://www.unesco.org/new/ar/education/about-us/who-we-are/history/assistant-directors-general/jean-piaget/

3) راجع :

Gilles Deleuze, Difference and Repetition ,Translated by Paul Patton, NEW YORK, COLUMBIA UNIVERSITY PRESS, 1994.

أو النسخة الفرنسة الأصلية :

Gilles Deleuze, Différence et répétition, Presses universitaires de France, Epiméthée, 7ème édition, Mars 1993.

أو كما ترجمته الدكتورة: وفاء شعبان، التكرار والاختلاف، بيروت، الطبعة الأولى، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، أبريل 2009.

4) دولوز، جيل، التكرار والاختلاف، ترجمة وفاء شعبان، بيروت، الطبعة الأولى، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، أبريل 2009، ص 167.

5) إبن خلدون، المصدر السابق، ص352.

6) راجع: الغزالي، أبو حامد، إحياء علوم الدين(مع مقدمة للدكتور بدوي طبانة)، سماراغ(أندونيسيا) مكتبة ومطبعة كرياطة فوترا، الجزء الأوّل، بدون تاريخ، ص ص10 - 22.

7) عبد الله، علي، غناسيقة الطفل في العراق، ندوة أغاني الطفولة لمرحلة ما قبل المدرسة، المملكة الأردنية الهاشمية، منشورات وزارة الثقافة، عمل جماعي(أوراق عمل)، المهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، 1998، ص62.

8) حجاب، نمر، تجربة أغاني الطفولة في الأردن: مرحلة ما قبل المدرسة-واقع وطموح، ندوة أغاني الطفولة لمرحلة ما قبل المدرسة، المملكة الأردنية الهاشمية، منشورات وزارة الثقافة، عمل جماعي(أوراق عمل)، المهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، 1998، ص101.

الموسيقى العربيّة :
بين مفهوم الهويّة واللّهجة الموسيقيّة

عزيز الورتاني/باحث، تونس

■ **ارتأينا في هذه الورقة أن نجمع بين مفهومين - الهوية / اللهجة -وعلاقتهما بالممارسة الموسيقية في العالم العربي، وهذا يعود إلى أنّ اللهجة تمثّل الخصوصية المنبثقة عن الهوية، والهوية تساعد على معرفة الانتماء. وبما أنّ جلّ ثقافات العالم وعلى وجه الخصوص الثقافة العربية توضع في مُواجهة مُستَمِرة مع ثقافات وحضارات أخرى، فإنّ الإنتاج الموسيقي العربي المعاصر يضعنا أمام مجموعة من الهويات واللهجات الموسيقية، وعلى عكس ما يُقال بأنّ الموسيقى هي**

لغة عالمية تشترك فيها جُلّ شعوب العالم، فإنّها، في حقيقة الأمر، مجموعة لغات تختلف من حيث الهويات واللهجات الموسيقية، وبالتالي فإنّ هذا الاعتقاد خاطئ لأنّ الموسيقى تمثّل عاملا مشتركا فقط من ناحية الأساس والمبدأ وإن مثّلت «فنّ تنسيق الأصوات بصورة محببة للأذن» (2). وفي هذا الإطار إذن سنحاول تقديم مُقاربة لمفهوم اللهجة الموسيقية وتأثيرها على الهوية الموسيقية العربية.

1. مفهوم الهوية :

تعدّدت الكتابات التي تعنى بالمبحث المتعلّق بالهوية كمفهوم عامّ في سياقها الثقافي، حيث تجمع العديد من الآراء والمواقف على أنّ الهوية الثقافية تُمثل حافزا يُثّمن مَبدأ ديمومة التنوّع الثقافي، وأنّ هذا الأخير هو الذي يُدعّم الرصيد الثقافي الإنساني، إلاّ أنّ ما تناولته هذه الكتابات والتعريفات لمفهوم الهوية يحيلنا إلى شِقين من المفاهيم، وهي المفاهيم التي أخذت بعداً فلسفيّا والمفاهيم الفنية الإبداعية التي يمكن اعتمادها كمفاهيم في مستوى ثقافي.

فالبعد الفلسفي يضع كلمة «الهويّة» أمام علاقة الفرد بالآخر والخوض كذلك في تفسير الفرد وربط هذا الأخير بمفهوم «الأنا»، أي التشبثّ والاتصال بالإرث الجماعي والثقافة المحلية والوطنية: «فالوطنية، بمقدار ما تشير إلى هوية (الأنا) المحلية الخاصّة بنا كعرب بمقدار ما تنطوي على مفهوم جديد ليس هو نتاج موروث الأنا، بل هو نتاج المفاهيم الجديدة للآخر (الغرب) الذي أيقظ الوعي بالهوية الوطنية في الوقت الذي يطمح إلى إنهائها وتدميرها» (3).

وفي هذا الإطار يمكن التمييز بين الهويّة التي يمكن أن تكون متحوّلة في سياق حركي وديناميكي مع الزمن ومتجهة إلى مستقبل مجهول (نحو الآخر) والهوية المتشبثة بالاتصال الجامد بالإرث الجماعي الذي يكون الإبداع فيه مشدوداً إلى الماضي (الأنا) والهوية الأخرى الاستشرافية الواعية بحركة الزمن والمؤسسة للقيم الثقافية الجديدة (4) المبنية على مبدأ التوجه نحو الآخر مع المحافظة على الانتماء وأساس المرجعية و بالتالي تبنى فكرة العناصر الثابتة والمتحوّلة داخل الهوية.

أما على المستوى الثقافي، فإنّ علاقة الأنا والآخر في مفهوم الهوية تخلق نمطا من الإقصاء والرفض واعتماد الهويّة كمفهوم وفكر مهيمن: « فلكل بلد هوياته وخصوصياته المحلية المتمثلة في الإرث الاجتماعي والفني والأدبي والديني (. . .) وكل طرف ينظر إلى الآخر على أنّه النقيض له، يسعى إلى السيطرة عليه، واستغلاله بمختلف الوسائل، اقتصادياً وثقافياً قصد الاستفادة منه»(5). وهنا تطرح مسألة التثاقف والمثاقفة بين المجتمعات.

نلاحظ إذن أن التعريف الأوّل قد عالج هذا المفهوم من منطلقين: فلسفي و ثقافي، إلاّ أنّ كتابات أخرى تُعرّف الهوية الثقافية على أنها طرح لإشكاليات جديدة ارتبطت بالهوية الفنية للمجتمع، غير أنّ هذا الطرح يعود أساساً إلى تأثيرات أخرى لعلّ من أهمها العولمة والحداثة والتحوّلات السياسية التي تخلق في بعض الوضعيات شكلاً من النمطية والثقافة الأحادية (6)، ومن وجهة نظر أخرى تُعرّف الهوية على أنّها فكرة وشعور متأصّل في الذات، تكون في حاضرنا للمحافظة على القيم الإنسانية (7)، إلاّ أنّ هذا التعريف يعدُّ تعريفاً سطحياً لم يرتبط بأي سياق اجتماعي أو سياسي أو اقتصادي وذلك لأنّ الهوية يمكن أن تكون مجموعة هويات تنبثق من أي مجال لتكرس فكرةً ومبدأً وانتماءً.

أمّا ما اعتمده مراد الصقلي في تعريف الهوية فهو متّصل مباشرةً بالعمل الفني والإبداعي الذي يكرّس مفهوم الهوية الثقافية من الجانب الموسيقي، حيث أنّه يتعامل مع هذا المصطلح باعتباره منظومةً متكاملةً تحتوي على عناصر اللغة الموسيقية المحلية وعناصر موسيقية دخيلة على الموروث الموسيقي التقليدي، من خلالها تضمن الهوية الموسيقية البقاء والاستمرارية والتميّز، وذلك باعتبار أنّ الهوية هي ظرفية متحوّلة مع الزمن، كما تحتوي بداخلها على عناصر ثابتة متمثّلة في عنصر اللهجة الذي يساهم في بناء الهويات وتنوّعها. فهي إذن مقاربة تسعى إلى وضع اللهجة الموسيقية المحلية كأهم مقياس لتحديد العناصر الموسيقية المعتمدة في العمل الإبداعي وبدورها تكون محددة للهوية الموسيقية، كما يشير الصقلي إلى مفهوم الموسيقى التقليدية الحديثة التي تمثّل رابطاً بين الخطاب الموسيقي الحديث وإعادة التراث الموسيقي وبذلك فهي تساهم في الإشعاع والحفاظ على الهوية الموسيقية المحلية (8). وفي سياق ما استعرناه من تقديم موجز للهوية كمفهوم عام من مختلف الزوايا فإنّ الهوية تمثّل عدّة رؤى متباينة إذ تحيل على مفهوم مطلق يجمع بين الحقيقة والماهية والذات والوحدة والاندماج والانتماء والتساوي والتشابه (9).

1.1. الهوية الموسيقية :

إنّ الهوية في سياقها الثقافي، كما ذكرنا سابقاً، تطرح إشكاليات جديدة انطلاقاً من دراسة الوضع الحالي للمشهد الثقافي والممارسة الموسيقية على وجه الخصوص من خلال ربطها بمسائل ثنائية وهي الهوية والأصالة والحداثة والمعاصرة: « ومن هنا يتضح المأزق الثقافي، فعندما نكون غير راضين عن حاضرنا، نادي بالماضي والأصالة والهوية والتراث وهو الشأن الحالي، وعندما نكون غير راضين عن ماضينا، نادي بالحداثة وما بعد الحداثة والمعاصرة والانفتاح والعولمة والمثاقفة وهو كذلك الشأن الحالي» (10). sوعلى هذا الأساس فإنّ التراث هو رمز للهوية بما أنّ تراث اليوم سيكون حتماً مغايراً لتراث الغد كما

أنّ الهوية ستكون،هي أيضا، متحوّلة لكن عن طريق تراكمات مختلف الفترات التاريخية، وأما ما تعيشه الأقطار العربية في الفترة الراهنة فهي ازدواجية تجمع بين عنصر الهوية المتصل باللهجة الموسيقية المتأصّلة والانفتاح الثقافي.

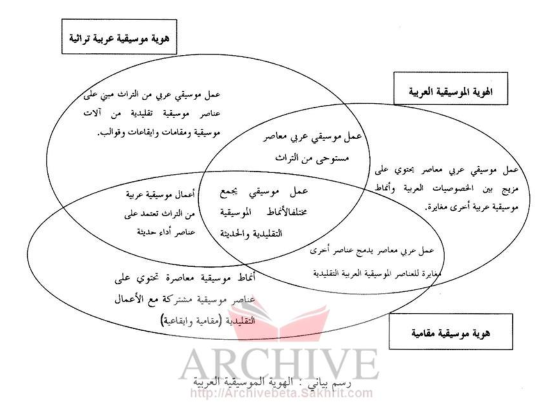
فمن حيث الممارسة الموسيقية المعاصرة، يمكن للعناصر الأدائية أن تؤثّر، إلى حدّ ما، وبشكل مباشر على الهوية الموسيقية العربية من خلال إدراج هذه العناصر بصفة تجعلها تتفاعل بشكل سلبي، على أنّ الهوية الموسيقية تعطي صفة الانتماء الثقافي والحضاري انطلاقاً من العناصر المحلية للخطاب الموسيقي أي الإحساس أو الصفة التي يطلقها الموسيقي على نفسه، والوعي الذاتي الذي من خلاله يريد أن يكون أو يؤسس لنفسه كياناً (فردياً أو جماعياً)تكون فيه الخصوصية الموسيقية مميّزة له مع الآخرين، كما أنّ الهوية هي تخيّلات فردية تجعل الموسيقي يفكر في ما يريد أن يكون وفي ما يطمح إليه دون أن ينسى في الظاهر والباطن ماذا كان، وهي بذلك تطرح قضية الانتماء الثقافي من منطلق موسيقي (11).

وانطلاقاً من الفعل الموسيقي وعلاقته بالهوية، فإنّ الهوية الثقافية تكرّس صفة التميّز والمحلية، «كما أنّها تمثل وعيا للذات والمصير الواحد من موقع الحيز المادي والروحي الذي نشغله في البنية الاجتماعية وبفعل السمات والمصالح المشتركة التي تحدد توجّهات الناس وأهدافهم لأنفسهم ولغيرهم وقد تدفعهم للعمل معاً في تثبيت وجودهم والمحافظة على منجزاتهم وتحسين وضعهم في التاريخ (...) الهوية هي وعي الإنسان وإحساسه بانتمائه إلى مجتمع أو أمّة أو جماعة أو طبقة في إطار الانتماء الإنساني العام» (12).

إلاّ أنّها تمثّل مفهوما ظرفيا متحوّلا حسب الوضع الاجتماعي والسياسي وغيره من الجوانب المؤثّرة، لذا فهي تجمع بين عنصرين هما: الثابت وهو الأصل والمرجع الذي يمكن له أن يشكل التراث الجماعي ومختلف المكوّنات المحلية التي تميل إلى الثبات - وهي لا تسلم هي الأخرى من التغيّر البطيء حسب الفهم والتأويل ولكنّها تبقى أقلّ تأثراً بالمتغيّرات - أمّا المتحوّل فهو كلّ العناصر والجزئيات الفنية التي تتحوّل حسب الواقع الثقافي وعلاقته بالظرفية الزمانية (13)، ومهما تشابهت اللغات الموسيقية فإنّ الهوية تمثّل دائما مقياس التميز لأنّ مبدأ الهوية يكمن في إبراز عنصري التميّز والاختلاف، إذ التعبير الفني عموماً يكون من خلال أشكال فردية محلية تتفرد بها مجموعة تكون شديدة الخصوصية عن أي هوية ثقافية أخرى (14).

وكما يتضح لنا، فإنّ الهوية الثقافية، من زاوية الممارسة الموسيقية، تعيش ازدواجية تجمع بين تيار يجرّ العملية الإبداعية العربية نحو ما هو حافز للارتقاء باتجاه المسار الحداثي وتيار ثان متشبث بالهوية الثابتة والمحافظة على الموروث الثقافي، وبذلك تبنّى صفة الإلغاء والإقصاء والغاية منها التأصّل والمحافظة دون مجابهة التحوّلات الثقافية التي تشهدها شعوب العالم بجميع انتماءاتهم، كما أنّ هذا التيار، وفي جانب منه، نجده مساهماً في مناهضة التنميط الثقافي. وعليه فإنّ التشبّث بالهوية الثقافية يساعد على التعددية الثقافية بمفهوم الاختلاف في الرؤى الثقافية وبذلك التنوّع على مستوى الموروث الخاص بكل قطر أو جهة، كما أنّ مسألة المحافظة على الهوية يمكن لها أن تتصل بعوامل خارجية يفرضها الجانب السياسي الذي يعطي صبغة الثقافة المهيمنة على الثقافة المتقبّلة، غير أنّ الهاجس الذي يحمله المفكّر والمبدع العربي الآن مبنيّ على العروبة والهوية والانتماء والقومية والتفكير في الإشعاع العالمي وبالتالي المحاولة لإعادة المميزات التراثية، لكن الأهم هو القراءة والتأويل من منطلق الواقع وبذلك التحيين التراثي.

لقد ساهم الحديث عن الهوية في الممارسة الموسيقية العربية المعاصرة في بروز تنوّع واختلاف على مستوى الخطاب الموسيقي، حيث تعدّدت العناصر التقنية المدمجة في اللغة الموسيقية في الجانب النظري أو التطبيقي، فمن خلال هذا الرسم البياني يمكن تحديد الأنماط الموسيقية المعاصرة بمختلف توجّهاتها وعلاقتها بالهوية الموسيقية العربية :



رسم بياني : الهوية الموسيقية العربية

من خلال هذا الرسم البياني يمكن تحديد الهوية الموسيقية العربية في ثلاثة أقسام أساسية هي:

الهوية الموسيقية التراثية والهوية الموسيقية العربية والهوية الموسيقية المقامية (العربية) (والتي تتمثّل في الأنظمة الموسيقية المتداولة)، وانطلاقاً من هذه الأقسام يمكن تحديد ماهية الأعمال الموسيقية من خلال إمكانية تصنيف هذه الأعمال بالاعتماد على هذا الرسم البياني.

إنّ المقاييس المعتمدة في تحديد الهويّة الموسيقية العربية تعود، بالأساس، إلى عناصر داخلية تقنية (موسيقية بحتة) يمكن استخراجها عن طريق التحليل والتعمّق في مختلف الأجزاء المكوّنة للأثر بالاعتماد على النظام المقامي والبنية الايقاعية وطريقة الأداء والأجراس المعتمدة.

إنّ الخطاب الموسيقي العربي يفرض على المبدع اعتماد صفة التوازن بين هذه الأقسام الثلاثة، أي الجمع بين العناصر التراثية (من خلال توظيف عناصر موسيقية متأصّلة تكرّس مبدأ الانتماء وبالتالي المحافظة على الهوية واللهجة الموسيقية المحلية) والعناصر الموسيقية الجديدة التي تساهم، هي أيضاً، في الحفاظ على مبدأ الهوية الموسيقية، كما أنّ هذا الرسم البياني، بأبعاده الثلاثة، يضع العمل الموسيقي في طور متحوّل غير ثابت قابل لتقبّل السريع والاندماج مع مختلف التأثيرات والإضافات.

2. اللهجة الموسيقية :

إنّ الخوض في مفهوم اللهجة الموسيقية يحيلنا إلى طرح عدّة إشكاليات يمكن لها أن تحدّد مفهوما عاما لهذا المصطلح، كما أنّ الحديث عن اللهجة الموسيقية يجعلنا أمام إشكالية أساسية تمثّل المنطلق الأساسي الذي يربط اللهجة كمفهوم عام بالموسيقى، لذا فإنّ هذه الإشكالية تتمثّل في مدى مشروعية القول بأنّ الموسيقى لغةٌ ؟ ذلك أنّ اللهجة، في مدلولها العام، تكون دائما مرتبطة باللغة، حيث كان علم اللهجات فرعاً من فروع علم اللغة على مدى قرن كامل وفي أثناء تلك السنوات استطاع علم اللهجات أن يطور مدارسه الخاصّة وطرق بحثه (15)، وإذا اعتبرنا بأن للموسيقى لهجة فيجب التبيّن أوّلاً من أنّ الموسيقى لغة، حيث اعتنت الأبحاث الموسيقية الحديثة بالعلوم اللسانية وبالتالي أصبحت الاهتمامات تتجه نحو الحديث عن فقه اللغة الموسيقية.

حسب التعريف العام الذي يقدمه محمود قطاط، فإنّ الموسيقى تجتمع في أربع نقاط أساسية فهي تمثّل لغة وفنا وعلما وصناعةً وهي من أقدم الظواهر الثقافية رسوخا لدى الإنسان (16)، وعلى هذا القول فإنّ البعد الأوّل الذي ينطلق منه تعريف الموسيقى يعتبرها لغة ويعود الاعتبار إلى التطور الذي شهدته العلوم اللسانية، حيث بات واضحا أن الموسيقى، وإن كانت تختلف نسبيّا عن لغة الكلام إلاّ أنها، من حيث الجوهر والاستعمال البشري قريبة منها، بل أوسع نطاقًا. بالإضافة إلى أنّ الموسيقى واللغة تشتركان في صفة واحدة كونهما تمثّلان ظاهرة اجتماعية ثقافية تشترك فيها جميع الثقافات، فالموسيقى واللغة من أعظم اختراعات الإنسان، وتاريخ الحضارات يؤكد على أنّ لكل حضارة لغة وبالتالي موسيقى (17)، كما تؤكد بعض المصادر العربية في السياق المتّصل بعلاقة الخطاب الموسيقي بالخطاب اللغوي بأنّ الموسيقى والكلام ينتميان إلى عالم واحد، إنّهما في واقع الحال شيء واحد، اللغة موسيقى، والموسيقى لغة، إذا فصلناهما عن بعضهما نرى أنّ كلاّ منهما تلجأ إلى الأخرى، وتحاكي الأخرى، وتستعمل أدوات الأخرى (18).

هذه النظرة للموسيقى ترى أن لغة الموسيقى مثل لغة الكلام تعتمد على عنصري الصوت والإيقاع، فالموسيقى شفوية كانت أم مكتوبة تتضمّن أُساسًا أبجدية خاصة ونظرية معينة يُمكن تحليلها على أُسُس لغوية. كما أن النص الكتابي في كلتا اللغتين الموسيقية والكلامية، يبقى منقوصا من حيث العمق التعبيري وفي الحالتين يبقى التطبيق أساسيًّا ليُضفي العمق الحيوي التعبيري للكتابة، وكانت هذه المقاربة التحليلية اللغوية للموسيقى قد تبلورت مع الباحث الأمريكي «نُوَام تْشُومْسكِيNoam Chomsky» (19) انطلاقاً من خمسينيات القرن الماضي إثر التقهقر العلمي الذي حصل على المناهج اللغوية بالإضافة إلى التفكير في البحث عن مسارات أخرى حديثة للسانيات من خلال انفتاحها على ظواهر ثقافية أخرى تتعدىّ اللغة (20)، حيث يؤكد تشُومْسكِي، في السياق ذاته بأنّ علم اللسانيات قد تطرّق إلى مبدأ اللغات الطبيعية المتصّل بالعنصر البشري لأنّ لها، على المستوى العميق، نفس البنية وأن هذه البنية تشير إلى وجود الإنساني المشترك مما يدل على وجود عموميات لغوية يسمّيها الكلّيات اللغوية (21). وتؤكد هذه النظرية على أنّ العموميات اللغوية قد نشأت من لغات أمّ وانتقلت هذه المجموعات اللغوية المشتركة بحكم الاحتكاك الجغرافي والحضاري ونتيجة لعوامل أخرى مثل الغزوات و تمثّل الموسيقى أحد هذه العناصر اللغوية التي تشترك فيها الإنسانية من حيث المنطلق والمبدأ.

إنّ ما قدّمته الأبحاث الحديثة في مجال التحليل اللغوي الموسيقي هو تأكيد على نشأة الموسيقى واللغة لدى الإنسان البدائي منذ نشأته كما أنّهما عنصران متناظران، إضافةً إلى هذا، فإنّ تاريخ الحضارات يؤكد أن جل الثقافات والمجتمعات، سواء كانت بدائية أو متطوّرة لها لغة وبالتالي لها موسيقى خاصّة

بها، فالموسيقى يتم التعبير بها عن الذات والمجموعة كما أنّها وسيلة للتواصل مع الآخرين، فهي تظهر في مواقف وأشكال مختلفة حيث يمكن للموسيقى أن تكون لغة إيمائية (أي ذات شكل إيقاعي حركي مماثل لحركات قائد الأركسترا) ويمكن أن تكون لغة لفظية شفاهية (وهذا ما نجدُه في النمط الغنائي) أو يمكن لها أن تكون لغة مكتوبة وبالتالي يمكن قراءتها (التدوين الموسيقي) (22)، إنّها كلّ ذلك وأكثر، فهي تفوق نوعاً ما اللغة الكلامية لتنوّع طرق التواصل والتخاطب، لأنّها تظهر في صيغة كلامية (في النمط الغنائي) كما أنّها تظهر في صيغة آلية (في النمط المعزوف) فهي تتعدّى اللغة الكلامية من حيث طرق الخطاب، فالموسيقى تمثّل منظومة معرفية وجدانية حركية للجمال الصوتي سواء أكان غنائياً أو آلياً، فباختلاف خصوصياتها من ثقافة إلى أخرى فإنّ الموسيقى لا تفرض الترجمة أو التفسير إذ يمكن أن تكون لها عدّة قراءات وتأويلات حسب المرجعيات مع ضرورة وضعها في إطارها الاجتماعي والثقافي.

وانطلاقاً من هذا الطرح الذي يضع الموسيقى واللغة في تشابه دائم من حيث الاشتراك في الأسس العامّة، فإنّ المقطوعة الموسيقية يمكن لها أن تمثّل حكايةً سرديّةً مثل القصيد السردي، لذا فهي تحتوي على مكوّنات مشتركة مع القصيد، فهي المجاز والاستعارة والكناية والرمز، لهذا لا يستغرب القارئ حينما يجد المفاهيم نفسها موظّفة في الميدانين (23). إنّ أهم ما نخرج به من البعد اللغوي للموسيقى كونها لغة كلامية وآلية (معزوفة) تفوق اللغات اللسانية، تعبر عن مشاعر وتصوّرات ووقائع ثقافية ودينية وحضارية واجتماعية. وهذا من خلال ما تؤكّده دراسات العلوم الموسيقية المعاصرة التي انفتحت في بدايات القرن العشرين على جملة من العلوم الإنسانية والصحيحة قصد تأسيس نظرة ومنهج موسيقي يتكئ على المنطلق العلمي النظري والتطبيقي. كما أنّ الموسيقى، كظاهرة لغوية، لا يمكن فصلها والحال هذه عن مفهوم اللهجة لأنّ الحديث عن اللهجة بمختلف أنواعها يحيلنا دائماً إلى ربطها بمفهوم اللغة، وبالتالي فإنّ اللهجة الموسيقية المحددة لخصوصيات اللغة الموسيقية يمكن إدراكها وتعقّلها من خلال خمسة مستويات هي (24) :

المستوى الأوّل: مقاربة للأمثلة النموذجية - النصّ التراثي.

المستوى الثاني: الفكر العقلاني - التنظير الموسيقي.

المستوى الثالث: المعنى النفسي - أي إدراك الأحوال التي يتم التعبير عنها من خلال اللغة الموسيقية.

المستوى الرابع: التناسل - طريقة انتقال ملكات اللغة الموسيقية من فرد إلى آخر أو من جيل إلى آخر.

المستوى الرابع: الرّوحي - طريقة تكوين نتاج جديد على أساس قوالب موسيقية ذات خطاب موروث.

إنّ الحديث عن اللهجة في اللغة الموسيقية يضعنا أمام إشكاليات محورية تُعنى بماهية هذا المصطلح، ولعلّ من أهمّها:

- ماذا نقصد باللهجة الموسيقية؟
- ما علاقتها بمفهوم الهويّة الموسيقية؟
- ما هي محدّدات اللهجة الموسيقية؟

إنّ مصطلح اللهجة مرتبط بالأساس بمفهوم الهوية، كذلك هو الشأن بالنسبة إلى الممارسة الموسيقية إذ تحدد اللهجة الهوية الموسيقية والانتماء، كما أنّ اللهجة الموسيقية تتجسّد في جلّ العناصر الموسيقية التقنية الداخلية المنبثقة عن العمل الموسيقي، كما أنّ جلّ موسيقات العالم لها مشتركات عامّة حيث نجد أنّ أغلب الثقافات الموسيقية تعتمد على الأنماط الموزونة والغير موزونة، الموسيقى الدينية والدنيوية إلى جانب نمط الأغاني والموسيقى الآلية بمختلف وظائفها، وربّما تشترك هذه الموسيقات في ثلاث لهجات كبرى يحددها علم موسيقى الشعوب حسب طبيعة السلالم الموسيقية

المعتمدة (25) (السلم ما قبل الخماسي أو السلم الخماسي أو السلم السباعي والتي تخضع إلى عدّة أساليب أداء بوليفونية وهيتيروفونية وتونالية ومونودية. . .)، هذا إذا ما اعتمدنا عناصر اللهجة المحلية التي تساهم في إمكانية التفرقة بين جل موسيقات العالم التي تعتمد كل واحدة منها على لهجة خاصة تكون منبثقة من مقوّمات اللغة الموسيقية المحلية (حيث نجد تطابقًا بين اللغة الكلامية المحلية المعروفة بالعامية والإيقاع الموسيقي المحلي وهذا ما يحيلنا إلى ربط اللهجة بالتقسيم الشعري واللحني والإيقاعي دون التطرّق إلى مفهوم المقام لأنّ اللهجة الموسيقية تفوق مفهوم النظام المقامي فهي تتكوّن مباشرة من العناصر الموسيقية المحلية)، وفي جانب أعمق، فإنّ هذه العناصر الموسيقية المحلية تكون دائماً مرافقة لمختلف التعبيرات الموسيقية على طول مراحل الزمن، حتّى أنّ اللهجة يمكن لها أنّ تتطوّر من خلال تراكمات تفضي إلى غياب عناصر موسيقية بمرور الزمن على حساب عناصر جديدة مع وجود عناصر متواصلة يصعب التخلّي عنها تنصهر كلّياً مع العناصر الجديدة لتفرز لهجة تجمع بين الموروث والمعاصر. وهنا نلاحظ تفاوتا في وجود هذه العناصر، مع الإشارة إلى أنّ العناصر الموسيقية المتواصلة تكون حتماً مرتبطة بالواقع المحلي وباللغة الكلامية المحلية خاصة، لذا فإنّ اللهجة تمثّل الملخّص التاريخي للتراث وهي مرآة لهذا الأخير حيث تعكس مراحل تطوّر التفكير الموسيقي وطرق استهلاك المادّة الموسيقية، وبالتالي تطوّر الوظيفة التي تعكس، هي أيضاً، الأبعاد الرمزية والدلالية داخل المجتمع(26). «فاللهجة هي التي تعكس هوية الأثر من الزاوية الموسيقية البحتة، ولعلّها تتجاوز ذلك إذ أنّ اللهجة الموسيقية تأليفاً وأداء ما هي إلاّ إفراز لطرق تفكير وأنماط عيش وأشكال سلوك وغيرها من العناصر الموروثة أو المكتسبة المكوّنة للثقافة عموماً»(27).

أمّا في علاقة اللهجة بالهوية فإنّ اللهجة لا يمكن فصلها عن الهوية، حيث لا يمكن التطرّق إلى مفهوم اللهجة من حيث الخصوصية والإدراك إلاّ بتحديد المرجعية الحضارية والثقافية المنتيمة إليها، وعند الحديث هنا عن الانتماء فسيحيلنا هذا الطرح حتماً إلى مفهوم الهوية. فكلاهما يشتركان في مبدأ الانتماء والمحافظة والاختلاف، فاللهجة لها مُكوّنات لامادية وهي التعابير الموسيقية، كما أنّ لها مكوّنات مادّية تتمثّل في الأجراس الموسيقية المساعدة على إدراك خصوصيات العمل، فهي تساعد على فهم الموسيقى المحلية وبالتالي على تحديد الانتماء الثقافي لموسيقى ما، أي الهوية الموسيقية. إنّ العلاقة بين اللهجة والهوية هي علاقة الخاص بالعام، فالهوية أعمّ من اللهجة، لأنّ الهوية تأتي في سياقات عديدة غير اللهجة المرتبطة مباشرةً باللغة ولكنّها أيضاً من محددات الهويّة، فالهوية هي جميع القواسم المشتركة والمتفق عليها داخل المجموعة وفي الجمع بين مختلف هذه العناصر: اللهجة واللغة والهوية نكون قد أسهمنا في تحديد الانتماء.

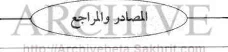
إنّ تحديد اللهجة في الممارسة الموسيقية يفرض على المتلقي المتمرّس أو الباحث الاعتماد على عدّة عناصر موسيقية تقنية بحتة، فمن المحدّدات الأساسية للهجة نجد تلك العناصر والمكوّنات المادّية واللامادّية وهي (28):

الصوت : من خلال ربط الأصوات ببعضها يمكن تحديد معنى للهجة معيّنة

- تنظيم الأصوات الموسيقية
- أنواع المسافات الصوتية
- التجاذب بين الأصوات الموسيقية
- الايقاع بأنواعه : المصاحب الخارجي، الايقاع البنيوي الخاص (الترقيم الموسيقي)، الايقاع الداخلي الخاص باللحن.
- التكرار في التركيبات اللحنية (الوظيفة)
- اللحن وطريقة أدائه (الأداء المونوفوني، الهيتيروفوني، البوليفوني . . .)

- الزخارف والتلوينات اللحنية والإيقاعية
- الغناء : الألسن التي تتكلم بها الأغنية
- الشكل والقالب (الذي يمكن أن يحيلنا إلى الحديث عن ازدواجية في اللغة الموسيقية من خلال التمازج بين القالب المستورد والمضمون الموسيقي المحلّي)
- الأجراس الموسيقية
- تركيبة الفرق الموسيقية
- تقنيات العزف
- المقام
- الدراسات التاريخية التي تعنى بتحوّل اللهجة (الزمان والمكان)
- الارتجال (الآلي والغنائي).
- الذائقة الموسيقية

فاللهجة إذن هي عنصر متحوّل، كما أنّها مرتبطة بالتراث، الذي يساعد بدوره على إدراك اللهجة الموسيقية، لذا فإنّ اللهجة، مثلها مثل التراث متّصلة بالتاريخ والزمان والمكان. إلى جانب هذا فإنّها تهتم بتحديد الاختلافات والمشتركات بين جلّ موسيقات العالم، فاللهجة الموسيقية هي أيضا تساعد على خلق أطر تعبيرية حديثة في نطاق إبداعي تخوّل للمبدع أن يندمج في خطاب موسيقي متجدد بعيد عن القواعد اللحنية والنماذج السائدة والجاهزة ويراعي الخصوصيات التراثية التقليدية مع تخطي المتطلبات اللحنية القديمة وبذلك فإنّ عنصر اللهجة يساهم في خلق خطاب موسيقي تقليدي معاصر وفي نفس الوقت يساهم في الحفاظ على الهوية الموسيقية المحلية.



المصادر والمراجع

باللغة العربية

أبو مراد (نداء)، مركزية التقليد في عملية التجديد،النهضة العربية والموسيقى: خيار التجديد المتأصّل، إشراف نداء أبو مراد، عمّان، المجمع العربي للموسيقى، 2003، ص.2-4. (نسخة رقمية)
http://www.4shared.com/file/13896778086/f0fd8b/Abou_Mrad-conf_tradition_renouvellement_-_livre_Nahda_-_version_finale_1.html

أحمد مختار صادق (أمال)، لغة الموسيقى: دراسة في علم النفس اللغوي وتطبيقاته في مجال الموسيقى، الط. 1، القاهرة، مركز التنمية البشرية والمعلومات، 1988.

بركات (حليم)،الهوية «أزمة الحداثة والوعي التقليدي، الط.1، بيروت، لبنان، رياض الرايس للكتب والنشر، 2004.

بروستاد (كرستن)، قواعد اللهجات العربية الحديثة، العدد.440، الط.1، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

بشّة (سمير)،الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، مراجعة وتقديم منير سعيداني، ط.1، تونس، منشورات كارم الشريف، 2012.

بشّة (سمير)، هل من أفاق لموسيقولوجيا اللهجات؟ دراسة نظرية في مشروعية السؤال، مداخلة علمية في نطاق الندوة العلمية حول اللّهجة الموسيقية ومفهومها.

الحفيان (فيصل)، اللغة والهوية "اشكاليات المفاهيم وجدل العلاقات"، مجلة التسامح، عدد 5، عُمان، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، 2004.
http://www.altasamoh.net/Article.asp?Id=89
بشّة (سمير)، أي معنى للهويّة في الموسيقى التونسية في خضم التحوّلات الثقافية والتكنولوجية الرقمية، القاموس النقدي للهويات الثقافية واستراتيجيات التنمية بتونس، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي والتكنولوجيا، جامعة تونس، 2007.
الشوك (علي)، الموسيقى بين الشرق والغرب، الط.1، منشورات الجمل، ألمانيا.
الصقلي (مراد)، في مفهوم اللهجة الموسيقية، مداخلة علمية في نطاق الندوة العلمية حول اللّهجة الموسيقية ومفهومها. مطوية الندوة العلمية حول اللّهجة الموسيقية ومفهومها التي نظمتها الجمعية التونسية للبحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية ووحدة البحث في الثقافة وفنون العرض، يومي 15 و16 مارس 2013.
عيد (عبد الرزاق)، الثقافة الوطنية «الحداثة-الاشكالية-الهوية»، دراسات فكرية، سوريا، دار الصداقة، 1996.
قطاط (محمود)، الموسيقى في سياقاتها الاجتماعية والحضارية، مجلّة البحث الموسيقي، المج. 5، العدد الأوّل، الأردن، المجمع العربي للموسيقى، 2006.
قطاط (محمود)، الهويّة والإبداع في الموسيقى العربية، مجلة الوحدة، عدد.58-59، الرباط، المجلس القومي للثقافة العربية، 1989.
مفتاح (محمد)، مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية «اللغة-الموسيقى-الحركة»، الط.1، الجزء الثاني نظريات وأنساق، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2010.
الهرماسي (محمد صالح)، مقاربة في إشكالية الهويّة «المغرب العربي المعاصر»، الط.1، دمشق، دار الفكر، 2001.

باللغة الفرنسية

Bouhdiba (Feriel), Musique et identité : La tunisianité musicale à l'ère de la globalisation, in : Le Dictionnaire International des Politiques de Développement Culturel, Ministère de l'enseignement supérieur, Université de Tunis, 2007.
CHOMSKY (Noam)& HALLE (Moris), Principes de phonologie générative, coll. Travaux linguistique, trad. Pierre Encrevé, Paris, Seuil, 1973
CHOMSKY (Noam), Le langage et la pensée,trad. Louis-Jean Calvet, France, Petite bibliothèque payot, 1990.
Sakli (Mourad), Musique néo-traditionnelle arabe et contexte identitaire, le concept d'intonation musical, in : Le congrés des musiques dans le monde de l'islam, Assilah, 2007.
URL :www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/articles/Sakli-2007.pdf

الهوامش والإحالات

1) مفهوم الموسيقى العربية يشمل مختلف موسيقات العالم العربي التي تتفرّع حسب انتماداتها الجغرافية وخصوصياتها الموسيقيّة من لهجات وإيقاعات ونغمات وغيره، ونحن نقصد هنا بمصطلح الموسيقى العربية جلّ موسيقات العالم العربي التي واكبت مختلف أشكال الاتصال مع الموسيقى الغربية (الأوربيّة) في التاريخ المعاصر.

2) قطاط (محمود)، الهويّة والإبداع في الموسيقى العربية، مجلة الوحدة، عدد. 58-59، الرباط، المجلس القومي للثقافة العربية، 1989. ص. 1. (نسخة رقمية)

3) عيد (عبد الرزاق)، الثقافة الوطنية «الحداثة-الاشكالية-الهوية»، دراسات فكرية، سوريا، دار الصداقة، 1996، ص. 17.

4) بشّة (سمير)، الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، مراجعة وتقديم منير سعيداني، ط. 1، تونس، منشورات كارم الشريف، 2012، ص. 69-70.

5) المصدر نفسه، ص. 72.

6) أنظر :

-بشّة (سمير)، أي معنى للهويّة في الموسيقى التونسية في خضم التحوّلات الثقافية والتكنولوجية الرقمية، القاموس النقدي للهويات الثقافية واستراتيجيات التنمية بتونس، وزارة العليم العالي والبحث العلمي والتكنولوجيا، جامعة تونس، 2007، ص. 59.

-الهرماسي (محمد صالح)، مقاربة في إشكالية الهويّة «المغرب العربي المعاصر»، الط. 1، دمشق، دار الفكر، 2001، ص. 17.

7) Bouhdiba (Feriel), Musique et identité : La tunisianité musicale à l'ère de la globalisation, in : Le Dictionnaire International des Politiques de Développement Culturel, Ministère de l'enseignement supérieur, Université de Tunis, 2007, P.153.

« L'identité : une notion, un ressenti inhérent à l'être et qui pourtant, aujourd'hui, se trouve être au cœur du débat pour la sauvegarde des valeurs humaines. »

8) Sakli (mourad), Musique néo-traditionnelle arabe et contexte identitaire, le concept d'intonation musical, in : Le congrés des musiques dans le monde de l'islam, Assilah, 2007, P.1.

URL:www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/articles/Sakli-2007.pdf consulté le 16/04/2012.

9) الحفيان (فيصل)، اللغة والهوية "اشكاليات المفاهيم وجدل العلاقات"، مجلة التسامح، عدد 5، عُمان، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، 2004. 89= http://www.altasamoh.net/Article.asp?Id

10) بشّة (سمير)، الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، ص. 56.

11) المصدر نفسه، ص. 61.

12) بركات (حليم)، الهوية «أزمة الحداثة والوعي التقليدي، الط. 1، بيروت، لبنان، رياض الرايس للكتب والنشر، 2004، ص. 237.

13) أنظر :

الهرماسي (محمد صالح)، العنوان السابق، ص.30. (الباب الأوّل / الفصل الأوّل : الهويّة الشاملة والخصوصية المغاربية : إلتقاء أم افتراق)

14) أنظر :

المصدر نفسه، ص.20.

15) بروستاد (كرستن)، قواعد اللهجات العربية الحديثة، العدد.440، الط.1، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص.5.

16) قطاط (محمود)، الموسيقى في سياقاتها الاجتماعية والحضارية، مجلّة البحث الموسيقي، المج. 5، العدد الأوّل، الأردن، المجمع العربي للموسيقى، 2006، ص.9.

17) أحمد مختار صادق (أمال)، لغة الموسيقى : دراسة في علم النفس اللغوي وتطبيقاته في مجال الموسيقى، الط. 1، القاهرة، مركز التنمية البشرية والمعلومات، 1988، ص.8.

18) الشوك (علي)، الموسيقى بين الشرق والغرب، ص.35. (بين الخطاب الموسيقي والخطاب اللغوي)

19) هو باحث أمريكي من مواليد سنة 1928 في «فيلديلفيا»، اختصت كتاباته في علم اللسانيات وفي التحليل النفسي اللغوي وهو من أهم الباحثين الذين تطرّقوا إلى مسألة الموسيقى كظاهرة لغوية.

20) CHOMSKY (Noam), Le langage et la pensée,trad. Louis-Jean Calvet, France, Petite bibliothèque Payot, 1990, p.13.

21) CHOMSKY (Noam)& HALLE (Moris), Principes de phonologie générative, coll. Travaux linguistique, trad. Pierre Encrevé, Paris, Seuil, 1973, p.26-28.

22) أحمد مختار صادق (أمال)، العنوان السابق، ص.12.

23) مفتاح (محمد)، مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية «اللغة-الموسيقى-الحركة»، الط.1، الجزء الثاني نظريات وأنساق، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2010، ص.181.

24) أبو مراد (نداء)، مركزية التقليد في عملية التجديد، النهضة العربية والموسيقى: خيار التجديد المتأصّل، إشراف نداء أبو مراد، عمّان، المجمع العربي للموسيقى، 2003، ص.2-4. (نسخة رقمية)

http://www.4shared.com/file/138967780/86f0fd8b/Abou_Mrad-conf_tradition_renouvellement_-_livre_Nahda_-_version_finale_1.html

25) قطاط (محمود)، الهويّة والابداع في الموسيقى العربية، ص.3. (نسخة رقمية)

26) الصقلي (مراد)، في مفهوم اللهجة الموسيقية، مداخلة علمية في نطاق الندوة العلمية حول اللّهجة الموسيقية ومفهومها.

راجع كذلك :

Sakli (mourad), Musique néo-traditionnelle arabe et contexte identitaire, le concept d'intonation musical, P.5.

27) مطوية الندوة العلمية حول اللّهجة الموسيقية ومفهومها التي نظمتها الجمعية التونسية للبحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية ووحدة البحث في الثقافة وفنون العرض، يومي 15 و16 مارس 2013.

28) بشّة (سمير)، هل من أفاق لموسيقولوجيا اللهجات؟ دراسة نظرية في مشروعية السؤال، مداخلة علمية في نطاق الندوة العلمية حول اللّهجة الموسيقية ومفهومها.

عُرس الجليل

حسين العوري/أكاديمي وشاعر، تونس

إلى قرى مثلّث يوم الأرض بالجليل الأوسط: عرّابة وسخنين ودير حنّا

في شهر آذارَ..
تبتهج الأرضُ..
تأخذ كلُّ الزنابق زينتها،
والشقائقُ تشتدُّ حمرتُها..
والعصافيرُ تشدو
فهذا الجليل الأبيُّ ...
– ذراعاه معروقتانِ ،
وفي الأرض مزروعةٌ قدماه–..
... يواجه جرّافةَ الغاصبينْ
***

في شهر آذار ..
يأخذ وجهُ العروبة شكلَ فلسطينْ
ينبعث الحبّ والشوقُ
تزهر في رحمِ القلب بكرُ القصائدِ
تُولد طافحةً بالحنينْ
لقرية سخنينْ...
تعنو الحروفُ... تغنّي
لعرّابة العزّ..؛ للمجد في ديْرحنّا..؛
لكلّ النّشامى
وللعاشقاتِ وللعاشقينْ

لهذا الجليل الأبيّ تغنّي

...وفي الأرض مزروعةٌ قدماه ، يغنّي الجليل

ويرفع صوت التحدّي

يواجه جرّافة الغاصبين

***

في شهر آذار..

يُولَدُ درويشُ...

تحتفل الأرضُ والنملُ والنحلُ.. تبتهج القبّراتُ

وينبعث الصوتُ من جذع زيتونة قُطعت في

الخليلِ :

"حاصر حصارك لا أحدْ

غيرَ الشهادة والجسدْ

فهما البداية والنهاية

والطليعة والمدذْ"

....

ويردّد السّفحُ الصدى:

" حصار حصارك إنّنا...

إنّا هنا...وهنا نظلّ ..هنا هنا

إنّا هنا... وهنا نظلّ... سمادَ هذي الأرض... إنّا ملحُها

إنّا حجارتها الأبيّةُ والنخيـلُ... إلى الأبـدْ

– والعابـــرون:..

حصـادهم : تيـهٌ جديــدٌ...

لعنــةٌ ... خِـــزيٌ، بـــددْ

خزيٌ... بـدَدْ"

***

وتردّد الريح العتيّـةُ صوتَ كنعـــانَ

المعرّش في السهــول وفي السحب:

" حاصر حصارك لا أحدْ

غير الشهادة والجسدْ

فهما البدايةُ والنهايةُ والطليعةُ والمددْ ".

***

في شهر آذار..

تحتشد الأرض واقفةً...

للجليل الأبيّ...

لكوكبة الشهداء ..، لكلّ القرى الماجداتِ

الذبيحات

لكنعان يخترع الأبجديــةْ

لطفل الحجارةِ لا يرهبُ الوحشَ.. لا يتردّدُ...

يرسمُ بالدّمِ دربَ الوصولِ

***

في شهر آذار...
تنتصبُ الأرضُ خاشعــةً
تتفيّأُ أسرابَ نورٍ توشّي سماءَ الجليلِ
فيهتِفُ صبيتُنا القادمونَ :

"حفظنا الوصية
ادخلوا أيها الأكرمونَ
لكم صدرُ هذا المكان الأثيلْ
لكم صدر هذا المكان الظليلِ..."



الغريب يحلم

سفيان رجب/شاعر، تونس

بيتي صغير

والضيوف قبائل!

عرب

أمازيغ

سلاجقة

هنود ...

كلّهم جاؤوا إليّ

يهيّؤون وليمتي:

نثرا،

وشعرا صافيا مستخلصا من دمهم و خيالهم

أسطورة مبلولة بالوحي

فلسفة، نشيدا ...

كلّها لي – كلّها –

بأهلّة خضراء بين كفوفهم يأتون

هودجهم تزيّنه قناديل مذهّبة

على أكتافهم أصنامهم و دفوفهم و سيوفهم

...

متداخلين كفكرة عدميّة في الرّأس

تدخل ثمّ تخرج ثمّ تدخل ثمّ تخرج ...

خلفهم تأتي العواصف،

دائما تأتي العواصف

حين يطرق في المساء ضيوفنا الأبواب!

كنت مقيّدا بوصيّتي

في مكتبي الخشبيّ

تحرسني الحياة بشمعة و تميمة

لم أنتظر أبدا زيارتهم [و في هذا المكان!]

رميت أوراقي على التّابوت:
– إنّي ميّت، عودوا إلى غاباتكم و كهوفكم
و تعلّموا النسيان من أسمائكم!.

* * *

لكنهم دخلوا من الفتحات و الجدران
واكتسحوا مخيّلتي بعطر ظلالهم كالبرتقال
ملطّخين بخضرة شفّافة
هي بعض أشجان مجفّفة
رماها النّهر للأشجار في وقت الزّوال.
دخلوا بأقنعة من الورق المقوّى
مثل فرسان الطّفولة
يحملون لي الهدايا:
– مسمار "سومر" كي أخطّ وصيّتي في الصخر
– منظار "قاليلي" لأدرك دورتي في الصّفر
– أشعار "عبقر" كي أحسّ بلوعتي في القفر
بين الضّيوف، رأيت "طرفة" حاملا أشلاءه
في صرّة مختومة بعروقه
ورسالة مخطوطة بدمائه:
إنّ الحياة خديعة ملفوفة بالضّوء و الأزهار،
تنتعل الوفاء

و رأيت [امرئ القيس، عروة ابن الورد، حافظ
الشيرازي، ريتسوس، سعدي يوسف، لوركا،
محمود درويش، بودلير، رسول حمزاتوف،
أدونيس، أمل دنقل، السيّاب، بابلو نيرودا، سان
جون بيرس، سركون بولص، عبد المعطي
حجازي، منصف الوهايبي، محمد الماغوط،
خالد النجّار، حسب الشيخ جعفر...]
كانوا صفوة من أصدقاء
في البيت، أشعلنا كلاما
فوق مائدة من الشّجن القديم
تنام بين شقوقها الأزمان
من كتب و أصنام، سرقنا جنّة – و خلدنا
من ليل حكمتنا، قطفنا نجمة – و صعدنا
في لحظة كنّا البسيطة و السّماء.
حدّثتهم عن نخلتي العرجاء
تحرقها شفاه الصّاعدين إلى دمي
عن زورقي الباكي
يهرّبني إلى المنفى
مقابل حفنة من دمع أمّي
حدّثتهم أيضا عن الألم الذي يكسو عظامي

مثل أشجار الكهوف
و الكهرباء يلفّ أيّامي
كمصيدة الثعالب
كلّ يوم قادم
طعم جديد للفراغ
و كل شمس تطرق الأبواب
مرآة لآلهة الكسوف.
ما كان لي شيء أقدّمه لهم:
لا شاي في الإبريق
لا مشروب في ثلاّجتي
لا خمر في روحي،
و كأسي هشّمتها الرّيح!
كنت مضيّفا ضجرا بخيلا
فاكتفيت بضحكة مكبوتة
نبتت على جدران صمتي
مثل شمس شاحبة
خرجوا جميعا
غير أنّ فتى نحيلا
ظلّ يحلم في سريري
وجهه ملقى على المرآة
ضحكته ترفرف في الهواء
و ساقه العرجاء بين حقائبه
قال: اقترب منّي
أنا سرّ اشتعالك في الفراغ أنا ضلالك في
الأماكن
أرتدي سروالك المبلول في الأمطار
أمرح في خيالك
أو أنام على سريرك - فانتبه-
ونظرت:
لم أر غير وجهي يائسا
في هالة الدّعوات
تحرسه ابتسامته الضّئيلة
و الغيوم تصاحبه.

سمـــاءٌ وأرْضٌ لأبنــائنــا

محمد عمار شعابنية/شاعر ، تونس

لأطفالنا عندما يذهبونْ

إلى الدرْس مثل الظِّباء الصغيرة

أوْ عندما يَرجعونْ

من القسْمِ مثل الحمامْ

نقولُ السّلامْ...

وأطفالنا إذْ ينامونَ

يُخفون بعضَ التّمارينِ

في النحْوِ والصّرفِ

عنْ أعْين اللّيْلِ

كيْ لا يصيرَ المنامْ

جداولَ ضرْب وطرْحٍ

وهمْ يحلُمون

***

دَعُوا الحلْمَ يكْبُرْ، إذنْ

ويرْسمْ على حائط العمْر

سُولْفاجَ أغنيَة للربيعْ

تُردِدها زهْرةٌ سوْف تنْمو

إذا انهارَ ثلْجُ الشتاء الوضيعْ

لترشِف ظمآنَةً من شذاها

نوافذُ كلِّ البيوتْ

فكَمْ لحظةٍ يشتهي الوقت أنْ لا تفوتْ

بلا فُسْحة للتمنّي

وكمْ طائرٍ عندما لا يغنّي

على ظهرِ غُصْن يموتْ .

وأطفالنا يعشقونَ الحياةْ

ويبكون في هلَعٍ

حين يصحون من تعتعات الكوابيس في النوم
أو حين نتركهم وحدهم في الظلام
وإذ يستفيقون فجرا
على زقزقات العصافير
أو عندما يهرب الليل منزعجا من هديل الحمام
يخطّون أرواحهم فوق أكبادنا
فهم ما يؤثثه الله من فرح مستديم لأعيادنا
وهم غرسنا في البلادِ
ولون البياض الذي لا يفارقنا
إذا حاصرتنا رياح الحِدَادِ
وهم عندما تغرُب الشمس عنّا
مصابيح كل البيوت
إذن سوف نجعلُ أقدامَنا أعيُنًا لخُطاهم
إلى آخر العُمر كي لا يتيهوا
فتصفرّ أشجارُنا أو نموت.

***

وأطفالنا هُمْ حَراك المدارسِ
يَحمونها من سُباتٍ
ويُحْيُونها من مماتٍ
وفي بَرْد أو حَرّ ساحاتها
إذ يُحَيّون عند الصباح العَلَمْ.
تطير القلوب الصغيرة كالنحلِ..
يصّاعد النّبض منطلقًا
من مغاور ضَيّقة في شِعاب البَدَنْ
إلى رقصة في مساحة عشق شَفيفٍ
يُسمّى الوطن.

***

وفي القِسْم تدنو معلّمة من تلاميذها...
تَمدّ العروق التي أثّثتْ رِئتيْها
لتمنَحهم ما يُدفّئ أفكارهم
فيقْلَع من شفتيْها
فراش الأناشيد والأبجدية
وتَخرج من صِيصة الصّمتِ :
– يا أيها الدرس ثبّتْ يقيني
ودَعْ حكمتي تتدفّقْ كماءٍ مَعينِ
وخذْ فكرةً من جبيني
ونَوّرْ زوايا مُعَتّمة في الوجوه الصغيرة
تجعلْ أساريرَها ناضرة
إلى غدها ناظرة !

***

وللقسمِ بابٌ ونافذتانْ:
مرايا عيون على الساحة المدرسيةِ
والساحة المدرسية في غبطة ترشف الضوءَ .
والفصل مزدحمٌ بالتلاميذ
فهُمْ واحدٌ وثلاثون .
خامسهم في هدوء يُطلّس بيتًا من الشعْرِ
في صدْرِ سبّورة حقل خُضرتها قد غزاه
البياضُ ..
محا عجُزَ البيْتِ،
والبيتُ إن لمْ يكُنْ في القصيدةِ ذا عَجُزٍ
فَهوَ قفْرٌ وفقْرٌ
كبيْتٍ خَليٍّ من السّقْفِ في يومِ بردٍ وريحْ
وإذْ مَدّ كفًا إلى آخرِ الصّدْرِ
صاح الذي صاحَ:
– لا تمْحُ " قُمْ للمعلّمِ " .... !
قامَ التلاميذُ...
قالوا لحمّالة النّورِ :
– ها أنتِ واقفة منذ ميلاد قرطاجَ .. لمْ تستريحي
ألا تجلسينْ !
أجابتْ :
– هنا .. في البلادِ التي
يُرابط حَرفانِ منْ إسمِها بين تاءٍ وسِينِ
لنا إرْثُ أجدادِنا
وأوجاعُ آبائنا وانشغالات أولادنا (وهمومُ البنين)
وما سوْف يجعله الله كفْلا لأحفادِنا
وما لي أنا مَهْرَبٌ من ظلامٍ مُخيفِ
إذا لمْ أعَلّقْ على صدرِها نجمةً منْ وقوفي
اجلسوا يا تلاميذُ !
تستقطِروا عِنَبَ الضّوْءِ...

***

... في الأرض مُتّسَعٌ للتّغنّي
ومُتّسعٌ للتمنّي
ومن حِكْمة أننا لا نَصارح أبناءَنا بانفعالاتِنا
ولاَ نشتكي عندما يَثقل الوزرُ
كَيْ لا نُعكّر صَفوَ العصافيرِ
أوْ نجْعَلَ النّمْلَ يهْرَبُ
إلى باطنِ الأرض في رهبة من خُطانا
ولكنّنا عندما نلْتقيهم على مَهلٍ
أو على عَجَلٍ
أو على مائدات الطّعامْ

نحذّرهم من ذئابٍ غريبهْ
ومن أعيُنٍ تحتفي بالظلامْ.
ولا نشتهي غيرَ أن يغسلونا
بماء البنوّةِ
في زمَنٍ حين يُرْبكُ آمالَهم يتكسّر فينا.
فنصرخ:
يا ربّ خَفّفْ موازينَ أعبائِنا
وهيّئ سماءً وأرضًا لأبنائنا



آخِـرُ القَصَـائِـد

البشير المشرقي/ شاعر، تونس

لَوْ كُنْتُ أعْرِفُ مَا الرَّحِيلُ
لَكُنْتُ أسْرَجْتُ الْجِيَادْ
وَ لَطِرْتُ فوقَ الْغَيْمِ
فِي دُنْيَا الرَّمَادْ
لَكِنَّمَا بَلَدِي هُنَا...
بَلَدِي وَ أزْمِنَةُ الْحَصَادْ... !

*

لَمْ آتِ كَيْ
ألْقَى عُطُورَكِ
عِنْدَ نَبْعِ النَّهْرِ...
مَرَّ الْعُمْرُ...
مَرَّ السِّحْرُ...
مَرَّ الْحُلْمُ بِالْقَدِّ النَّحِيفْ

لَمْ آتِ كَيْ ألْقَاكِ
فِي هَذَا الْخَرِيفْ...
لَمْ آتِ كَيْ ألْقَاكِ...
هَلْ أدْرَكْتِ مَا
مَعْنَى الْخَرِيفْ ؟
مُرِّي إذَنْ...
فَأنَا بِحُزْنِي طَافِحٌ
وَ اللَّيْلُ مِنْ حَولِي
مُخِيفْ... !

*

اللَّيْلُ يَرْشَحُ
بِالنَّزِيفْ...
أيْنَ الرَّبِيعُ

لِيُزهِرَ ٱلْوَجَعُ
ٱلْمُعَرِّشُ فِي ٱلْفُؤَادِ...
فَلَا فُصُولَ سِوَى
ٱلْخَرِيفِ
أَيْنَ ٱلْوُرُودُ ٱلْيَانِعَاتُ ؟
أَيْنَ ٱبْتِسَامَاتُ ٱلْحَيَاةِ ؟
أَيْنَ ٱلتَّجَوُّلُ فِي
رِيَاضِ ٱلْبَوْحِ
أَيْنَ ٱلْأَغْنِيَاتُ ؟
فَلَا فُصُولَ...
سِوَى ٱلْخَرِيفِ...!

*

مَطَرٌ هُنَا يَهْمِي...
تَذَكَّرْتُ ٱلْعَشِيَّةَ
وَجْهَ أُمِّي...
وَ ٱلْحِكَايَاتِ ٱلْجَمِيلَةَ...
مَوْقِدٌ قَدْ كَانَ
يَجْمَعُنَا إِلَيْهِ
وَ شَمْعَدَانٌ...
كَانَ ذَاكَ ٱلْعُمْرُ غَضًّا
وَ ٱلدَّقَائِقُ حُلْوَةً
وَ ٱلْوَقْتُ فِي
نَسَقٍ طُفُولِيٍّ
يَسِيرُ
لِمَ كُلُّ هَذِهِ ٱلذِّكْرَيَاتِ
ٱلْآنَ تُرْبِكُ خَاطِرِي
وَ تُحِيلُنِي لِلْحُزْنِ
وَ ٱلْوَجَعِ ٱلْكَبِيرِ ؟
لِمَ عَادَتِ ٱلذِّكْرَى
ٱلْأَلِيمَةُ لِلصَّدَارَةِ
فِي مَنَاخَاتِ ٱلضَّمِيرِ ؟
لِمَ مَرَّ هَذَا ٱلْوَقْتُ...
فِي وَمْضٍ قَصِيرٍ... ؟

*

كَيْفَ مَرَّ ٱلْوَقْتُ...
مِنِّي هَرَبًا...
بَعْدَمَا ضَيَّعْتُ
فِيهِ ٱلْمَأْرَبَا
ظَلَّ يَنْسَابُ
عَلَى عِلَّاتِهِ

-مِثْلَ وَمضِ ٱلْبَرْقِ-
حَتى نَضَبَا... !
إِنّهُ ٱلْحُلْمُ ٱلّذِي
ضَيّعْتُهُ
إِنّهُ ٱلْعُمْرُ ٱلّذِي
قَدْ ذَهَبَا... !
حِيْنَ أَهْدَيْتُ
لِعَيْنَيْكِ شَبَابِي
كَانَتِ ٱلْأَقْمَارُ
سَبْعَهْ
وَ ٱلْمَصَابِيحُ مُنِيْرَهْ...
كُنْتِ تِبْغَ ٱلْوَقْتِ
وَ ٱلْأَنْسَامَ
فِي وَقْتِ ٱلظَّهِيْرَهْ...
فَلِمَاذَا ٱلْوَقْتُ
أَمْسَى
وَجَعًا يَغْتَالُنِي
فِي كُلِّ حِيْنْ ؟
*
جَدّفْتُ
فِي بَحْرِ ٱلشُّجُونِ
مِنَ ٱلشّمَالِ
إِلَى ٱلْجَنُوبْ ؟
وَ عَرَفْتُ كُلّ
مَرَافِئِ ٱلدُّنْيَا
وَ جَرّبْتُ ٱلدُّرُوبْ
لَكِنّمَا قَدَرِي هُنَا...
مَا بَيْنَ دَالِيَةٍ
وَ أُخْرَى...
مَا بَيْنَ أَفْوَاجِ ٱلطُّيُوبْ...
أَحْيَا عَلَى قَلَقٍ...
أَذُوبْ !
*
كَيْفَ مَرّ ٱلْوَقْتُ
فِي صَمْتٍ مَرِيْرْ ؟
أَهُوَ ٱلْمَوْعِدُ
كَيْ أَرْحَلَ
أَمْ مَازَالَ
فِي ٱلشّدْوِ بَقِيّهْ... ؟
إِنْ يَكُنْ ذَاكَ...

فَمَا زِلْتُ أُغَنّي
لِلثَّوانِي اَلْفَانِيهْ
وَ أُغَنّي لِلْحَيَاةْ
أُغْنِيَاتِي
اَلْبَاقِيَهْ... !

*

وَحِيدًا سَأَمْشِي
وَ أَحْمِلُ فِي دَاخِلِي
هَاجِسَ اَلْمُعْضِلَهْ...
كَيْفَ مَرَّ اَلرَّبِيعُ...
وَ مَرَّ اَلْخَرِيفُ...
وَ لَمْ أَتَهَيَأْ
لِفَصْلِ اَلشِّتَاءِ...
وَ أَعْرِفُ أَنِّي وَحِيدًا
سَأَمْشِي...
وَحِيدًا... إِلَى آخِرِ اَلْمَرْحَلَهْ
وَ أَتْرُكُ بَعْدِي جَمِيعَ اَلْمَرَاثِي
وَ كُلَّ اَلْقَصَائِدِ...
وَ اَلْأَسْئِلَهْ... !

نصــوص شعريّــة

توفيق الشابي /شاعر، تونس

شطرنج

– 1 –

أَوَّلُ مَا يَفْعَلُهُ، وَضْعُ القَلْعَةِ فِي الأَطْرَافِ.

الفُرْسَانُ جَانِبًا.

الجُنُودُ فِي صَفٍّ أُفُقِي وَاحِدٍ بَيْنَ يَدَيْه

الفِيَلَةُ.. يَخْتَارُ أَضْخَمَهَا كَيْ يَسِيرَ عَلَى وَقْعِه.

.....

الآنَ أُدْرِكُ وَلَعَهُ بِالشطْرَنْجِ فِي أُصُولِه.

فَقَطْ مَا يُضِيفُ أَنْ لَا حَاجَةَ لَهُ بِوَزِيرٍ.

– 2 –

كُنَّا مُرْتَعِبِينَ وَنَحْنُ نَنتظِرُ الفجرَ.

بينما كان يخلقه بعينيه الصقريتين

كَيْ يُغَادِرَ الليْلَ/ الأَشْبَاحَ الزَّاحِفَةَ/حَدِيقَةَ الحَيَوَانَاتِ

وَلَاعِبَ الشِطْرَنجِ. كُنيَتُهُ بيْنَنَا. أَسَدُهَا الوَحِيدُ.

مُرَدِّدًا

الخوفُ لَا يَمْنَعُ الأَخْطَارَ المُحْدِقَةَ.

– 3 –

- سأطاردكَ أينَ مَا كُنتَ.

- (أُدركُ تماما عجزكَ اللامتناهي).

- ستكتشفُ أسلحتي وهي تحاصركَ لترديكَ قتيلا.

- ستسقطُ وتحملكَ المياهُ إلى روائحَ كريهة

بالمطلق حيث مسكنكَ الأبدي إلى حين

التحلل والذوبان.

- سألفظكَ بلا ندمٍ كبَصقة خضراء أثقلت

صدري.

- فعلتُ ذلك مع آبائكَ. أين همُ الآنَ؟

روائح اسطنبول

– 1 –

فِي تَلّته،

مِنْ بَيْنِ الأَنْقَاضِ،

أَنْقَاضِ المَوْتَى فِي مَقْبَرَةِ اسْطَنْبُول

وُلِدَتْ أحلامُ "بيار لوتي" مِنْ أَبَوَيْنِ تُرْكِيَيْنِ:

البَحْرُ عِنْدَ خَلِيجِ القَرْنِ الذَّهَبِيِّ

وَالأَرْضُ المَكْسُوَّةُ بِرِدَاءِ الخُضْرَةِ وَالأَشْجَارِ.

– 2 –

مِنَ الجَامِعِ الأَزْرَقِ إِلَى القَصْرِ السُّلْطَانِيِّ

أَتَذَكَّرُهُمْ جَمِيعًا:

البُنَاةُ المَقْبُورُونَ بَيْنَ الأَحْجَارِ،

الإِنْكِشَارِيونَ: أَطْفَالُ الضَّوَاحِي المَغْسُولَةِ

أَدْمِغَتُهُمْ

وَهُمْ يَتَعَلَّمُونَ طُقُوسَ الطَّاعَةِ وَ الحَرْبِ،

محمد الآغا: مِعْمَارِيُّ الجَامِعِ مُرْتَعِدًا...

(أَخِيرًا أَسْعَفَتْهُ اللُّغَةُ لِيَحْيَا سَنَوَاتٍ أُخْرَى

وَيَمُوتَ مَنْفِيًا)

مِصْرُ وَهِيَ تَقْتَفِي أَثَرَهَا قِطْعَةً قِطْعَةً،

يَلْتَقِطُهُ العُثْمَانِيُونَ ثَمَرَةً نَاضِجَةً لِلْبَيْعِ فِي اسْطَنْبُول.

– 3 –

الكُتَّابُ وَالشُّعَرَاءُ،

السِّيَاسِيونَ،

أَصْحَابُ الرَّأْيِ،

....

فِي حَضْرَةِ السُّلْطَانِ

تُفْقَأُ أَحْلَامُهُمْ وَ يُنْفَوْنَ فُرَادَى إِلَى جُزُرٍ مُقْفِرَةٍ،

طَقْسٌ تُرْكِيٌّ قَدِيمٌ، وَرِثَتْهُ أَمَاكِنُ أُخْرَى.

– 4 –

الحَافِلَةُ الصَّغِيرَةُ بِلَوْنِهَا البَاهِتِ،

ضَجِيجُ حَدِيدِهَا الذِي لَا يَنْقَطِعُ،

الأَنْهُجُ الضَّيِّقَةُ بَيْنَ مَبَانٍ مُتَعَثِّرَةٍ،

الطَّرِيقُ المُشْبَعَةُ بِالحُفَرِ وَ النُّتُوءَاتِ،

نُدَبٌ صَغِيرَةٌ عَلَى بَشَرَةٍ بَيْضَاءَ.

الوَجْهُ الآخَرُ لِإِسْطَنْبُول مَخْفِيٌّ بِعِنَايَةٍ فَائِقَةٍ.

اسطنبول - مارس 2013 -

أحذية

– 1 –

ثَمَّةَ مَا أَعَادَنِي إِلَيْهَا بَعْدَ ثَلَاثِينَ سَنَة.

القُمَاشِيَّةُ تَحْدِيدًا.

تِلك الأحذية التي انتَعَلْتُها في السنوات

الأولى من المدرسة.

تلك الأحذية كانت تغري طفولتنا بملمسها

الطري ولونها "الباج" لكنها مع أول أمطار

الخريف وكتل الوحل تخذلنا وتَنْفُقُ في

مكانها كبطة مُسِنَّةٍ.

– 2 –

لا أعرف هل نشكره أم لا، ذلك الملك الذي

تورّمت قدماه في رحلة برّية طويلة فأصدر

مرسوما قادنا إلى ما نعرف اليوم من أحذية.

– 3 –

كما فعلوا في الأهرامات، أبدعوا أيضا في

نحت الأحذية. (كانت أحذية قدماء المصريين

جلدية، طرية وناعمة)

– 4 –

كما الهواتف، يمكننا الحديث اليوم عن

أحذية ذكية.

"حذاء ينبه الكفيف في سيره"

"حذاء يبعد القدم تلقائيا عن الألغام"

"حذاء يشحن الهاتف الجوال (تبَادُلُ خِبرَات

بَيَنَ ابْنَاءِ عُمُومَةٍ)"

للأجواء الحارة أو الباردة الحذاء يمكن أن

يكون مكيّفا.

آخرها حذاء يمكن أن يُرْتَدَى كقبعة،

لذلك يحلو لبعضنا أن يستودع الأحلام

والأفكار في أركانه مُحْكَمَة الإغلاق.

– 5 –

الأحذية

أيتها الخذلان.

قصيدتــان

وليد أحمد الفرشيشي (ديوجين)/ شاعر، تونس

سَوْفَ تُدْرِكُ يَا مَوْتُ !

قُلتُ لِلْمَوْتِ وهوَ الذّي قَدْ أتَى زَائِرًا

لِيَخُطَّ عَلَى رَاحَتيَّ عُرُوقَ الغيَابِ:

تَمَهّلْ قليلاً فَإنّي مَرِيضٌ بِهَا

هَلْ هُنالِكَ يَا مَوتُ جُرْحٌ أشَدُّ عَلَى المَرْءِ مِنْ

وَجعِ امْرَأةٍ كُلُّ مِيرَاثِهَا رَجُلٌ لاَ يُضِيءُ؟

فَانطَلِقْ بالنِّهَايَةِ حَتّى أقَاصِي العَذابِ عَلَى

شَفَتَيْهَا

وَخُذْنِي إلَيْهَا لِأَدْفُنَ سُخْطَ الوَدَاعِ الأخِيرِ كَمَا هُوَ

فِي أرْضِهَا

هِيَ ذِي فِتْنَتِي

عِنْدَ نِصْفِ الطَّرِيقِ إلَى مِحْنَتِي

هِيَ ذِي وَلَعِي بالذِّئَابِ الّتِي لَنْ تَعودَ إلَى غَابَتِي أبَدًا

لاَ أرَى أحَدًا فِي اليَقِينِ سِوَاهَا

فَلاَ تَخْتَطِفْنِي وَكُنْ مِثْلَ شَامَتِهَا

قَاتِلاً يُرْبِكُهُ هَدِيلُ الحَمَامْ

وَانْتَظِرْ دَوْرَةَ الأرْضِ، يَا مَوْتُ، حَوْلَ أصَابِعِهَا

فَأنَا بَائِسٌ وَوَحِيدٌ أمُدُّ يَدِي لِلْمَساءِ لَعَلّي أرَاهَا

وَرَاءَ السِّيَاجِ تُرَتِّبُ نَشْوَتَهَا بِزُهُورِ الحَدِيقَةِ

قَبْلَ اكْتِمالِ القَمَرْ

وَلْتَكُنْ مِثْلَ فَجْرِ الغَرِيبِ المُدَانِ، قَلِيلَ

الكَلامِ

لِأجْلِسَ قُرْبَ مَخَدّتِهَا حِينَ يَشْتَدُّ فِيَّ العَطَشْ

أيُّهَا المَوْتُ كُنْ حَانِيًا وانْتَظِرْنِي قَلِيلاً...قَلِيلاً

وَدَعْنِي أجَصِّصُ هَذَا الرَّحِيلَ عَلَى عَجَلٍ

سَوْفَ تُدْرِكُ أنّي أخَذْتُ كَمَا المِلْحِ شَرْطَ النِّهَايَةِ

حَتّى النِّهايَةِ مُعْتَرِفًا بالمَجازِ شَهِيدًا عَلينَا
لِكَيْ لاَ يُقالَ قَضَى فِي الصَّدَى
سَوْفَ تُدرِكُ، حِينَ تَنهَضُ مِن نَومِهَا،
أنّنِي صِرْتُ أوزَكِيدَةً لَمْ تُحارِبْ كَمَانًا وَلاَ وَتَرًا
فِي الرَّحِيلِ الكَبِيرِ
وَأنِّي أخِيرًا عَبَرْتُ إلَى مِحنَتِي حَامِلاً اسْمَهَا
سَوْفَ تُدرِكُ يَا مَوْتُ....أمَّا أنَا؟
مَن أنَا؟

لغـــةُ الرّعـــاف

قِيلَ لِي
هَذِهِ لُغَةٌ صَعْبَةٌ
أيُّهَا البَدَوِيُّ الأخِيرُ
تَمامًا كَلُغَةِ أسْلاَفِنَا الغَابِرِينَ
كَأنّكَ تُخفِي بِحَشْوِ الكَلاَمِ رَحِيلاً إلَى أوّلِ الكَوْنِ؟
قُلْتُ:
تَمامًا،
كَما يَأخُذُ اللهُ وَرَقَنَا المُتَساقِطَ بَيْنَ مُصادَفَتَيْنِ
وَيَنفُخُ فِيهَا كِتَابًا مُبِينًا
أعتِّقُ للحِبْرِ هَذِي الخُرافَةَ مُمْتَلِئًا بالنُّكُوصِ
وَأمسِكُ بالعَابِرِينَ إلَى لُغَتِي
لُغَةٌ حَيّةٌ لاَ تُقلِّبُ ذاكَ الكِتابَ
لُغَةٌ مُرّةٌ لاَ تَدُقُّ عَلَى بَابِ ذاكَ الغُبَارِ
لُغَةٌ صَعْبَةٌ تُخرِجُ الشَّمْسَ مِن جُرْحِهَا

عــائــدا فــي الطّــريــق إلــيّ

أشرف القرقني/شاعر، تونس

عائدا في الطّريق إليّ،

عثرتُ على أغنيات تقعّرها أحلامر طفولتي

فتصير نايا، يمضغ الأشجار بين ثقوبه و يلقيها

ظلالا

على أرض غدي...

* * *

عثرتُ على أصدقاء يجرّون أنهارا على

أكتافهم

قالوا : "سنحملها إلى الزّهرة التي تحتاجها"

شكرتهم على كنايتهم و قلت: "إنها قلبي"

تبخّروا في سمائه...

بدّلتُ البحر بأنهارهم و طويته داخلي

ثمّ شكرتُ نفسي على كذبتي الصّادقة

* * *

عثرتُ على غابة من الشّجر الأحمر،

أمطارها جمرات زرقاء مثل نظرة شبقة

شمسها دمعة خضراء مثل فكرة إله حزين

قلتُ لنفسي: "يبدو أنني اصطدمتُ بحلمر

طائش لسلفادور دالي"

لكنّ ربّ الحكاية واقعيّ جدّا

إذن،رسمتُ بطحاء و شارعا بل زقاقا ضيّقًا

و قلت: "أعود إلى بيتي"

* * *

عائدا في الطّريق إلى بيتي،

أضعتُ المسافة و الجهات

قلت : " أعزفُ حلما و أوثقه بمركز روحي

أتحسّسه جيّدا و أمضي طليقا"

لكنّني لم أجد موسيقى في دمي

قلتُ : "أرسمُ ...."لم أجد

موسيقى في دمي...

قلتُ : " في دمي " و اكتفيتُ

* * *

عائدا في الطّريق إلى أيّ شيءٍ،

عثرتُ على أسماء تتقافز مثل اليرابيع في

طرقات بيضاء

قلتُ : "أبحث لي عن إسمٍ، فأعرفُني"

لكنّني لم أجدني

لأفهمَ أنّني لستُ سوى اسمٍ كذلك لا أكثر

إسما مقعّرا،ساقطا من خيال إله حزين...

قصيدتــان

ترجمة : عمر العوينى/جامعي، تونس

(1)

قصيدة للشاعر الأرجنتيني الكبير خورخي لويس بورخيس

قصر الحمـــــــــــراء

عذبٌ هُوَ صوتُ المياه
عندَ أولئكَ الذين أرهَقَتْهُمُ الرمَالُ السوداءُ،
ومريحٌ هُوَ رُخامُ العمُودِ الدائِري
حين تلامسهُ اليَدُ المجَوَّفَهْ
جذّابةٌ هِيَ متاهاتُ الماءِ الرقيقةِ
بينَ أشجارِ الليمونْ،
وعذبةٌ هيَ موسيقى الزجَلْ،
ساحرٌ هُوَ الحبُّ ، ومُبهجَةٌ هِيَ الصَّلاةْ
لإلهٍ وحيدْ،
لَطِيفٌ هُوَ زَهْـرُ الياسمينْ.
لا جدوى للسّيفِ المقوّس
أمامَ كثرةِ الرماحِ الطويلةَ،
ولا جدوى أن تكونَ الأفضل
[إذا فارقت الجماعه].
أيُّها الملكُ العليلْ،
كم هو مبهجٌ أن نحسّ أو نتوجّسَ
أنّ وداعتَك وداعٌ
وأنّ المفتاحَ سيُسلَبُ منك عمّا قريب
وأن الصليبَ سوفَ يمحو الهلالَ،
وأن المساءَ الذي تشاهدُ سيكون الأخيرْ.

Alhambra

Grata la voz del agua
a quien abrumaron negras arenas,
grato a la mano cóncava
el mármol circular de la columna,
gratos los finos laberintos del agua
entre los limoneros,
grata la música del zéjel,
grato el amor y grata la plegaria
dirigida a un Dios que está solo,
grato el jazmín.

Vano el alfanje
ante las largas lanzas de los muchos,
vano ser el mejor.
Grato sentir o presentir, rey doliente,
que tus dulzuras son adioses,
que te será negada la llave,
que la cruz del infiel borrará la luna,
que la tarde que miras es la última.

(Historia de la noche, 1977)

(2)

قصيدة للشاعر والكاتب المكسيكي أوكتافيو باث

يصف الشاعر في هذه القصيدة «هرات» المدينة الأفغانية مبرزا عدة جوانب من الحضارة الاسلامية المتجذرة فيها مثل المسجد والمآذن والقباب وقبور المتصوفة والشعراء وجمال الطبيعة وبصمات الماضي على جدرانها.



الغبطة في هَرَاتْ

جئتُ إلَى هنا - بدون فكرةٍ ثابتـةْ -
تمامًا كما أكتبُ هذه الأسطُـرْ :
مسجدٌ أزرقُ وأخضرُ
وستُّ مآذنَ مقطوعــةْ،
وقبرانِ أو ثلاثــةْ،
ومذكراتُ شاعر قدّيسْ،
وأسماءٌ لتيْمورْ وسلالته.

هنا وجدتُ ريحَ مئةِ يوم
غطتها الليالي بالرمالْ،
ريحٌ طاردتْ جبيني وأحرقتْ أجفاني.
الفجر:
تشتُّتُ العصافيرِ
وخريرُ الماء ذاكَ بين أحجارٍ
هيَ ممراتٌ للمزارعينْ.
(لكنَّه ماءٌ بطعم الغُبارْ)
خريرٌ في السهل
ظهورٌ
واختفاءْ
لزوايعَ من الوَحَل الأحمرِ
وَحَل سطحيٌّ مثل أفكاريَ.
جولاتٌ وجولاتْ
في غرفةِ فندق أو فوقَ التلالْ:
الأرضُ مقبرةٌ من الإبِلِ
وفي تأملاتي، دائمًا،
نفسُ الوجوهِ المتهالكــةْ
هل الريحُ سيّدةُ الخراب،

Felicidad en Herat

Vine aquí
como escribo estas líneas,
sin idea fija:
una mezquita azul y verde,
seis minaretes truncos,
dos o tres tumbas,
memorias de un poeta santo,
los nombres de Timur y su linaje.



Encontré al viento de los cien días.
Todas las noches las cubrió de arena,
acosó mi frente, me quemó los párpados.
La madrugada:
dispersión de pájaros
y ese rumor de agua entre piedras
que son los pasos campesinos.
(Pero el agua sabía a polvo.)
Murmullos en el llano,
apariciones
desapariciones,
ocres torbellinos
insubstanciales como mis pensamientos.
Vueltas y vueltas
en un cuarto de hotel o en las colinas:
la tierra un cementerio de camellos
y en mis cavilaciones siempre
los mismos rostros que se desmoronan.

هو معلمي الوحيد؟،
التآكل :
القله في نموّ مستمرّ.
في قبرِ القدِّيسْ،
في عمقِ شجرةٍ يابســهْ،
ثبّت مسمارًا،
لا،
مثل الآخرين ضدَّ العينِ الشريره*:
وضدَّ نفسي.
(قلت في نفسي شيئا:
كلمات تطيرُ مع الريحْ)
ذات مساء اتفقت الرُّبى.
ودون أن يغيِّرَ مكانه،
مشى الحُورُ الأسودْ.
شمسٌ على البلاطْ
وربيعٌ مفاجئٌ.
في حديقة السيداتْ
صعدتُ الى قبَّة الفيروز.
مآذنُ موشومةٌ بالعلامات:
وصارت الكتابةُ الكوفيةُ
وراءَ الحرْف شفافــهْ
انعدمت الرّوية في غياب الصُّوَرْ،
كانت الأشكالَ لا تكاد تشرع في الدوران حتى تتلاشى
في وضوح لا يتحرَّكْ،
الكائنُ الفاقدُ للجوهرِ الصُّوفيّ.
لم أشربِ الكمالَ في الفراغْ
كما لم أرَ العلاماتِ الاثنتينِ والثلاثينْ
لجسمِ الألماس البوديساتفي.
رأيتُ سماءً زرقاءَ وكلَّ الألوانِ الزرقاءْ،
من الأبيض إلى الأخضرْ
ومجموعةً كاملة من الحُورْ
وعلى الصنوبرالشحرورُ الأبيضُ والأسود وهواءٌ أكثرُ من العصافيرْ،

¿El viento, el señor de las ruinas,
es mi único maestro?
Erosiones:
el menos crece más y más.

En la tumba del santo,
hondo en el árbol seco,
clavé un clavo,

no,
como los otros, contra el mal de ojo:
contra mí mismo.
(Algo dije:
palabras que se lleva el viento.)

Una tarde pactaron las alturas.
Sin cambiar de lugar
caminaron los chopos.
Sol en los azulejos
súbitas primaveras.
En el Jardín de las Señoras
subí a la cúpula turquesa.
Minaretes tatuados de signos:
la escritura cúfica, más allá de la letra,
se volvió transparente.
No tuve la visión sin imágenes,
no vi girar las formas hasta desvanecerse
en claridad inmóvil,
el ser ya sin substancia del sufí.
No bebí plenitud en el vacío
ni vi las treinta y dos señales
del Bodisatva cuerpo de diamante.
Vi un cielo azul y todos los azules,
del blanco al verde
todo el abanico de los álamos
y sobre el pino, más aire que pájaro,
el mirlo blanquinegro.

رأيتُ العالَمَ يستريحُ فوق ذاتهْ.
رأيتُ المظاهرْ.
وسمَّيتُ نصفَ الساعةِ تِلْكْ:
الكَمَالَ المُتناهي.

Vi al mundo reposar en sí mismo.
Vi las apariencias.
Y llame a esa media hora:
Perfección de lo Finito.



«قصر ألحمراء» :

هي قصيدة للكاتب والشاعر الأرجنتيني الكبير خورخي لويس بورخيس (1899-1986) من كتابه «تاريخ الليل»، سنة 1977

بدأ في سنة 1930 يفقد بصره بسبب جرح في رأسه حتى صار كفيفا. وبالرغم من ذلك عمل لمدة تسع سنوات بالمكتبة الوطنية كموظف ثم كمدير لها. كذلك اشتغل كأستاذ الأدب الأنجليزي بجامعة بوينوس أيرس. كتب الشعر ثم القصة القصيرة التي كانت سببا في شهرته. ذاع صيته كأحد أفضل كتاب أمريكا اللاتينية منذ الستينيات، مما جعله يتحصل على العديد من الجوائز المهمة مثل جائزة «ثيرفانتس» مناصفة مع الكاتب الاسباني خيراردو دياغو. كتب واصفا أعماله: «أنا لست مفكرا ولا باحثا في علم الأخلاق ولكن ببساطة أنا أديب أعكس في كتاباتي حيرتي الخاصة والمنظومة المحترمة للغموض التي نسميها الفلسفة، في شكل أدب». من أهم كتاباته: «الألف» و«قصص خيالية». توفي في جينيف سنة 1986.

«الغبطَة في هَرَاتْ»

هي قصيدة للشاعر والكاتب المكسيكي أوكتافيو باث الحائز على جائزة نوبل للآداب سنة 1990. ولد في المكسيك سنة 1914 وتوفي بها سنة 1998. هو شاعر وروائي وكاتب مقالات حيث بلغ مجموع ما كتب 27 كتابا منها 15 ديوان شعر و12 انتاج نثري (مقالات وقصص). من أشهر دواوينه الشعرية: «الحرية تحت الكلمة». ومن أشهر رواياته: «متاهة العزلة» و«الزمن المضطرب». تسيطر على شعره مواضيع الحب والغزل والتفكير في مصير الانسان والدين والميتافيزيقا. أما في نثره فقد عالج مواضيع انتروبولوجية ذات العلاقة بالمكسيك أساسا. نال عدة جوائز من أهمها: جائزة «ثيرفانتس» وجائزة نوبل للآداب سنة 1990.

مــا رواه شهــود عيّــان
من حكـــايـــات «متــرو الدنـــدان»

عبد الرحمان مجيد الربيعي/ روائي عراقي تونسي

1 - الحكاية الأولى

كان يقتحم عربة المترو المكتظّة بالراكبين وهو يحمل بيده آلة ضخّ الدواء لمرضى الربو ويسميها التونسيّون «الفشفاشة».

وكان يتظاهر بحاجته القصوى لاستعمالها حتى يبعد عن صدره الاختناق ويتنفّس بارتياح، يرفع الآلة الفارغة إلى أعلى ويضغط عليها ليبرهن على أنّها فارغة، بعد ذلك يرفع سبابته أمام وجهه وبعد ذلك يهمس باختناق وتأثر وبصوت أقرب إلى الحشرجة : دينار.

ولكن المتواجدين في المترو لا يأبهون به، إذ أنّهم يعدون ما يفعله مجرد ابتكار في الاستجداء كانت مألوفة، وقد مرّ بهم حاملو وحاملات وصفات طبيّة مدعين أنهم لا يملكون ثمن شرائها.

وعندما أصابه اليأس من إقدام أحدهم على منحه الدينار المرجو هبط وهو يتمتم بكلمات لعلها شتائم ثقيلة.

يغادر العربة إلى أخرى والإصرار لا يخفت علّه يحظى بمن يسعفه بالدينار الذي لا يرضى بما هو أقلّ منه.

قال رجل ظننته سارحا في أفكاره عن عالم المترو وكان يجلس قبالتي :

- حتّى أديسون يعجز عن اختراع وسائل استجداء كالتي يفعلها هؤلاء !

ولم يكن ينتظر من يعلق على ما فاه به فقد كنت شخصيا قد غادرت مكاني شاقا طريقي نحو الباب استعدادا للنزول ما أن يتوّقف المترو.

وبعد أن توّقف هبطت فإذا بكتابة خطت بطلاء أسود فوق جدار المحطة الذي واجهني ومرت عيناي على كلماتها التي تقول : (لا للتجمّع لا رجوع) في إشارة للحزب الذي كان يترأسه الرئيس المطاح به شعبيّا.

2 - الحكاية الثانية :

هي امرأة مربوعة قصيرة، لعلّ وزنها يتجاوز المائتي كيلو غراما، وقد ألفها ركاب المترو رقم 4 فهي تبكر بالمجيء لتطلق حنجرتها الحادة بالاستجداء المكرور المتباكي :

- عاونوا اليتامى يعاونكم الله !

وتظلّ تردّد الجملة نفسها طيلة النهار وهي تنتقل كلّما وقف المترو من عربة إلى أخرى، وعندما تصل إلى محطّة باب الخضراء تهبط لتنتظر في الجهة الأخرى المترو نفسه رقم 4 الذاهب باتجاه منوبة مرورا بالمحطات المألوفة في خطّ سيره.

تصعد المترو تعاود نداءها المتوّسل، ولا يتبّدل شيء في إيقاع يومها، ويبدو وكأن الركاب اليوميين قد كفوا عن تقديم أي مبلغ مالي لها، ولم يكن يتبدل إلاّ شيء واحد هو من يرافقها من اليتامى الذين تستجدي باسمهم فمرّة تحمل طفلا صغيرا على صدرها، وأخرى تقود طفلا في الرابعة أو الخامسة من عمره، هؤلاء هم يتاماها الذين تستجدي بهم، ولم يعد صوتها المتوّسل يؤثر في أحد من الذين ألفوا وجودها، وكأنها جزء من طقوس ركوب المترو اليومية.

مرّة سمعت أحدهم يعلق على صياحها بصوت وصل إلى أذنيها ولكنها لم ترد عليه :

– هل لديها روضة يتامى ! من أين تأتي بهؤلاء الأطفال ؟

وردّت عليه جارته وهي امرأة خمسينيّة كانت تلف رأسها بغطاء أسود مجاراة لما تفعله معظم النساء الأخريات ومن أعمار مختلفة .

– يقولون أنها تكري هؤلاء الأطفال من أسرهم لقاء مبلغ مالي !

وهنا تذكر حامد العلواني ما سمعه مرة في القاهرة بشأن الأطفال الذين يستجدي بهم النسوة حيث يتمّ استئجارهم من أناس مختصين يجمعونهم من الملاجئ أو يختطفوهم ويتمّ حقنهم بمنوّم حتى لا يقلق صراخهم النسوة اللواتي يحملنهم ويدرن بهم في الأسواق وأمام الجوامع وزحمة المقاهي.

وتلك حكاية مألوفة، ولكن شخصيّة «زيطة صانع العاهات» التي وثّقها روائيا نجيب محفوظ حيّة في ذاكرة محبّي أدبه، ولم يكن «زيطة» هذا من وحي خيال الروائي الفذ بل شخصيّة حقيقيّة عرفتها القاهرة المزدحمة بالغرائب.

كان النّاس غير مبالين بندائها ولا يعيرونها اهتماما، ولم تتوان عن شقّ طريقها في زحمة المترو حيث تدفع الواقفين بكتفيها وصدرها ومؤخرتها وهي لا تكف عن اطلاق النداء :

– عاونوني، أمّ يتامى، يعاونكم الله !

ولم يكن حامد العلواني يعرف أن سنوات مرت عليها وهي لا تبرح هذا المترو لتستجدي في أماكن أخرى، رغم أنها أصبحت مكشوفة بدليل هذا الكمّ من التعليقات المستنكرة التي تنهال عليها فتتغاضى عن بعضها وترد على الآخر بعدوانية، وبدا أن من النادر حصولها على ما يتصدّق به أحد عليها، صارت تغيب فترة لكنّها لا تلبث أن تعود، وربّما ظنّ البعض أنها تستقل مترو آخر من تلك التي تمرّ بباب الخضراء مثل رقم (3) ورقم (5) وقد تذهب إلى ساحة الجمهورية لتركب مترو رقم (2) باتجاه أريانة، لكن حنينها أبدا للمترو الأوّل رقم (4) .

مرّة سمعت من يقول لها بعد أن ردمته بكتفها الصلب :

– تتفصلين ثلاث نساء لماذا لا تشتغلين شغلة كريمة، غيرك يكنسن الشوارع وينظفن دورات المياه ويمسحن بلاط العمارات !

ولكن كلاما كهذا يستفزها حتى قبل أن ترى وجه من يطلقه، فهي تراه اعتداء عليهاوعلى مهنة احترفتها واستمرأتها وصارت خبيرة بها.

وقد لامتها أخيرا سيّدة وقور لم تحتمل اصطدامها الصخري بها، فصاحت بتأنيب :

– صار لك سنوات تستجدين باليتامى، ألم يكبروا ويشتغلوا ليريحوك ؟!

فانهدت بالمرأة سبابا، ولم تدر أن ابنها الشاب كان يقف بجوارها فما كان منه إلاّ أن هجم عليها وأخذ

يدفعها بيديه القويّتين وهو يركلها بساقيه ثمّ انهال على وجهها صفعا حتّى أوصلها إلى باب المترو وعندما انفتح في المحطة ركلها على مؤخرتها العجيبة وهو يصرخ بها :

– خنزيرة !

بعد الحادثة تلك التي كان حامد العلواني شاهدا عليها لم يلم أحد من الركاب هذا الشاب على ما فعل انتصارا لكرامة أمّه.

غابت ثم عادت بالهمّة نفسها وما زالت تطلب بأن يساعد الركاب يتاماها الذين لا يكبرون، لكن أحدا من هؤلاء اليتامى لم يكن معها فلعلها اكتشفت أن المرأة التي هاجمها ابنها كانت على حق، وأنّ اليتامى لابّد لهم أن يكبروا !

ثمّ كفت عن المجيء ولم نرها منذ شهور ولم يسأل أحد عن أسباب ذلك وبغيابها أخلت المترو لمستجدين آخرين جاؤوا بطرق مختلفة لتجديد طرق الاستجداء هناك من يريد العودة إلى مدينته البعيدة ولكنّه لا يملك ثمن العودة وهناك من يمدّ للركاب بطاقة لا أحد يعرف ماذا كتب فيها، لكنّ تلك المرأة الغائبة كانت فريدة هي ويتاماها المتجددون أولائك اليتامى الذين لا يكبرون !

3 – الحكاية الثالثة :

كانت امرأة صغيرة الحجم يخالها من لا يتمّعن في ملامحها أنها دون العشرين من عمرها، تحشر جسدها الصغير في زحمة المترو وكان حديثها متواصلا مع امرأة أخرى تماثلها في السنّ لكنّها أطول منها قامة بحيث رفعت يدها بيسر لتمسك بالمتوازي الحديدي الذي وضع لمساعدة الركاب الواقفين من جهتي العربة، أمّا المرأة صغيرة الحجم فكانت تجد صعوبة في الوصول إلى المتوازي مهما حاولت لذا أمسكت بكتف رفيقتها.

ولكنّها لا تكف عن المحاولة بين فترة وأخرى وهي تمط جسدها إلى أعلى وكانت تبتسم عندما تعجز عن غايتها ابتسامة امرأة مجهدة، من المؤكد أنّها غادرت عملها لتوّها، وسمعتها تقول لصاحبتها :

– لماذا لا يزيد الله في طولي عشرة سنتمرات ؟ ما ضره لو فعل ذلك ؟

ثمّ ضحكت وضحكت معها صاحبتها وفكرت بأن أخلي لها مكاني لتجلس، ولكن رعب الزحام جعلني أواصل جلستي متشبثا بالمكان الذي وصلت إليه عندما فتح المترو أبوابه في محطّته الأخيرة بساحة برشلونة، كنت أمدّد ساقيّ وحقيبتي في حضني وأنا أتطلّع إلى الطريق الذي يقطعه المترو الذي يتوّقف في محطاته المعروفة التي تكتظّ بالركاب المنتظرين صفوفا .

وكان صوت السائق يتردّد في كلّ العربات طالبا من المتشبثين بالأبواب أن يبتعدوا عنها حتّى يستطيع غلقها والتحرّك :

– ابعدوا عن الأبواب الله يهديكم، وراءنا مترو آخر فارغ.

وقد يضطرّ لإعادة ندائه الساخط مرارا وبعض الركاب مازالوا على إصرارهم في محاولة الركوب وجاءنا صوت ضخم :

– والله لا أدعه يمشي إذا لم تبتعدوا حتّى أركب.

عادت المرأة الصغيرة الحجم لتقول لصاحبتها بعد أن تحرك المترو وقد حولت يدها من كتف صاحبتها لتمسك بوسطها :

– سأنزل في باردو لآتي بابني من الروضة ثمّ أعود لآخذ المترو من جديد، ولا أصل بيتي إلاّ في حوالي السابعة، وما أن أصل حتّى أحمّمه وبعد ذلك أقدّم له عشاءه !

وأضافت بكثير من التعب :

– أتصدقين أنّني لم أشبع من رؤية ابني ؟ أحمله للروضة وهو ما زال يغالب النوم ولا أراه إلاّ في

المساء، وما أن يتناول عشاءه حتّى يذهب إلى فراشه ؟!

ووجدت نفسي وكأنّني قد أصبحت طرفا في هذا الحديث ورفعت عينيّ بإتجاه المرأة صغيرة الحجم وقلت لها بنصح :

- لماذا لا تشاركين في الاستفتاء الذي أعلنت عنه وزارة الوظيفة العمومية عن الدوام الرسمي وكيف يحبّ الموظفون أن يكون ؟

وأخرج من حقيبته الصحيفة اليوميّة التي يحملها وبحث عن الاعلان فيها، وقال لها :

- خذيها، واكتبي خيارك على البر يد الالكتروني حول ساعات العمل وعدد أيّامه ؟

فشكرته وهي تسأله :

- لا بدّ أنّك سمعت حديثنا ؟

ردّ عليها :

- بالتفصيل .

وضحكت المرأة صغيرة الحجم، وتأكد له أنّها في العقد الرابع من عمرها، وردّد :

- خمسة أيّام عمل فقط في الأسبوع، وما تيّسر من عطل رسميّة يصبح بامكانك أن تمضي وقتا أطول مع طفلك، في الشرق الذي جئت منه يعملون وجبة واحدة فقط، وينتهي العمل في الثانية ظهرا فيصبح للأمّهات متسّع يمضينه في الاهتمام بأبنائهنّ !

وردّت صاحبتها معلقة :

- هنيئا لكم !

ثمّ أضافت باللهجة المتحسّرة نفسها :

- الموظفون يأملون بتحسّن وضعهم بعد الثورة، والحصّة الثانية من العمل لا معنى لها، نخرج من الإدارات لنبحث عن «سندويج» نأكله، وعندما نعود يصيبنا الخمول ولا نفكّر إلا في النوم .

و أيّدت ما ذهبت إليه :

- الحق معك، أنا شخصيّا أذهب إلى القيلولة بعد الغداء مباشرة !

وعندما وصل المحطّة نهض واقفا قالت له المرأة صغيرة الحجم :

- جريدتك ؟

- خذيها وأجيبي على الاستفتاء بسرعة فمدته محدّدة الزمن .

وما أن وطأت قدماه أرض المحطة حتّى واجهه آخر الشعارات التي خطت على الجدار المواجه له :

- تونس حرّة حرّة والتجمّع على برّه

وهو شعار مألوف منذ انتصار الثورة حيث حل حزب التجمّع الذي كان يحكم البلاد بقرار قضائي ولكن التجمّعيين ذهبوا إلى طريق آخر فبدلا من حزب تجمّع واحد شكلوا مجموعة أحزاب كما يذكر المحلّلون السيّاسيون بأسماء مختلفة ولكن جذرها التجمّعي واحد .

وتمتمت وكأنّني أكلّم نفسي، ولم أدر أن تمتمتي كانت مسموعة من الرجل الذي يخطو بجواري فالتفت إليّ مستفهما :

- ماذا قلت ؟

ولم أدر أنا نفسي ماذا قلت ؟ فبماذا أجيبه ؟

4 - الحكاية الرابعة :

ما أن فرغ المقعد المجاور لي في المترو الصباحي المكتظ حتى هبطت عجيزة خرافية، منتشرة، فضفاضة، توقعت أنها ولكبرها المترامي بامتداداتها اللحمية لم تعد لصاحبتها السيطرة عليها، أو الإحساس بامتداداتها بدليل أن وفرة منها قد انفرشت على ساقي اليسرى ناعمة وأثيثة بالسمنة، ولكنها ثقيلة تثير التساؤل حول طبيعة الأطعمة التي تجترها فصارت بهذا الشكل.

ولم تكن جلستها معتدلة، بل أعطتني نصف ظهرها

وقبله نصف عجيزتها ولأقل من أجل أن أكون دقيق الوصف إليتها التي لا تملك مثيلة لها كل نعاج الحقول.

كانت تدير وجهها باتجاه آخر، وعندما تزحزحت قليلا علني أرى شيئا منها فاكتشفت أن كتفيها ليستا متناسبتين مع هذا البلا المكتنز في عجيزتها، لعل ما ذهب إليه «برنارد شو» من وفرة في الإنتاج وسوء في التوزيع ينطبق عليها تماما.

ومن المؤكد أيضا أن ما ساح من هذه العجيزة قد انفرش على قاع المترو من الجهة الأخرى.

كانت مستقرة، غير آبهة بما فعلت سخونة اللحم بي لأنها أضاعت الإحساس بها وبما تفعله امتداداتها بمن يجد نفسه تحت ضغطها الهائل المربك المثير والمقرف في الآن نفسه.

كان ارتجاج اللحم مع حركة المترو الصاعد نحو محطة «سليمان كاهية» يضع الذكورة في اختبار بين التهييج والخجل من التواجد في الزحمة بين أناس يراقبون بعضهم متلهين لطول الطريق وكثرة التوقف في المحطات، وصياح السائق بالذين يمسكون الأبواب مصرين على الصعود رغم عدم وجود أماكن لهم.

لم تأبه بما فعل امتدادها الأميبي بي، ولم أستعد توازني إلاّ بعد انسحابها لتشق الزحام وخلفها تتدلى إليتها البهية.

قال رجل ربما كان مستغربا من هذه المرأة، وأين كانت ومن أين جاءت ثم تمتم:

لا إله إلاّ الله.

ثم سكت.

وكنت أنا الآخر ساكتا.



في حدائق دجلة: « شهرزاد » تشتهي عودة اللّيالي

حياة الزّايس/كاتبة، تونس

بدأت الحكاية من بغداد، على شاطئ دجلة بالذات. عند نصب شهرزاد وشهريار الناهض كشاهد أبدي على شهوة الفن للحياة وشهوة الحكاية للتجدد... حيث تقف شهرزاد قبالة شهريار: شامخة كنخلة بغدادية، ملكة تمسك صولجان الكلمة بيدها وتقبض على سرّ الحرف الوهّاج وتعلّمنا أسرار الليالي في مقاومة شهوة الموت عند مليكها شهريار. وتُبعث كل يوم جديدة كما أرادها الفنان النّحات محمد غنيّ حكمت (الذي أقام النصب في منتصف السبعينات): واقفة غير راكعة أمام شهريار الحاكم بأمره، المتكئ على أريكته، ظهره إلى النهر وعيناه إلى شهرزاد وشهرزاد عيناها إلى النهر يركض الموج بخيالها من دهشة إلى دهشة لا تنتهي...

شهرزاد التي ملأت الدنيا حكايات وأثّثت ذاكرتنا ووجداننا بقصص عالم عجائبي تفرّدت وحدها دون نساء الأرض بابتكاره: عن التاريخ القديم وأخبار الملوك والسلاطين والإنس والجن والإنسان والحيوان واللّصوص والشّطار والحكماء والأطباء والأبطال ورجال الدين والدنيا والخير والشّر...

واقفة الآن بحدائق دجلة بقلب شارع أبو نؤاس أو شارع الشّعراء والعشّاق كما كان يسمّى: قلب بغداد السبعينيات النّابض بالعشق والشّعر والأنس والطرب والفرح والسّهر والسّمر... تشتهي لو تعود بها الحكاية إلى جديد اللّيالي، بعد أن ملّت الهجرة خارج الحكاية، معلّقة بفراغ الغياب. تبحث الآن عن غواية جديدة تعيش على وقعها، ووجود متفرد لجوهرها الأنثوي الاستثنائي. تبحث في عيون حفيداتها عن بداية جديدة للخلاص من صمتها الذي طال. تبحث عن الدهشة في روح أهل هذا الزمان وهي التي تعرف أكثر من غيرها أن وجودا بلا دهشة هو هوّة وسقوط في الفراغ.

لأجل عيون «شهرزاد» ملأت جدّتي طفولتي حكايات ووعدتها منذ صغري أن أملأ بدوري الدّنيا حكايا. خاصّة بعد تلك الليلة التي وضعت رأسي على ركبتها وهي تهدهدني لأنام وتحكي لي حكاية فاطمة ومحمد بن السلطان... فأخذها النوم وهي في عزّ الحكاية ولم تفق بعدها أبدا... إليها سأواصل بقية الحكاية التي لن تنتهي لأني سأنام مثلها في عزّ الحكاية... وقد كتبت لها هذا الإهداء في روايتي «عشتار» فيما بعد، لأن عشتار أكثر الآلهة انتشارا هي أسطورة متجددة عبر الزمان أيضا...

هناك في ليالي بغداد ومن نصب شهرزاد عرف القلم طريقه إلى النشر .

كنت أحرّر النصوص والمقالات والحوارات باللّيل وآخذها إلى الجريدة بالنّهار إلى «دارالجماهير للصّحافة» حيث مجلة «ألف باء» وجريدة «الجمهورية» اللتين احتضنتا بداياتي ثم «آفاق عربية» ومجلة «فنون» فيما بعد. . . ربّما تشجيعا لطالبة مهووسة بالكتابة والأدب والصحافة تنتمي إلى قسم الفلسفة في كلية الآداب بجامعة بغداد .في تلك السنوات ما بين 78 إلى 1982.

كنت أوّل تونسية تدخل قسم الفلسفة في بغداد. كما أفادتني سكرتيرة قسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة بغداد وهي تسجل اسمي. . . كنت أنظر إلى أصابعها تتحرك بالقلم وتخطّ سطورا وترسم خطوطا معلّقة كعرّافة تفك أسرار حروف مقفلة وترسم لي قدرا جديدا ومنعرجا تاريخيا في حياتي لم تكن تعنيني نهايته بقدر ما أنا مفعمة بروح المغامرة والبدء من كوكب جديد.

في أوائل الثمانينيات كنا مجموعة طلبة عرب ببغداد: تونسيين وسوريين (لاجئين في بغداد حينها) ولبنانيين ومصريين وفلسطينيين ومغاربه وسودانيين. . . تلفظنا «أقسامنا الداخلية» من شدّة الحرّ بمنطقة «الوزيريّة» كل ليلة إلى نسائم شاطئ دجلة بكورنيش أبي نؤاس، خاصة أواخر السنة الدراسية حيث يشتدّ الحرّ في شهري أيّار ويونيو وحيث يحلو السهر والسمر على شاطئ دجلة. . . شارع أبو نؤاس الطافح بجموع العائلات العراقية والسيّاح الأجانب الذين يحبّون الرحلات النهرية خاصّة، تتأرجح بها القوارب على سطح الماء النابض بالحبّ والحياة تحت ضوء القمر الساهر معنا. . . وكثيرا ما كنّا نصادف أساتذتنا وغيرنا من الطلبة وبعض الشعراء والإعلاميين والسياسيين والمثقفين. . . ويجرّنا الحديث إلى نقاشات ساخنة تحوّل حديقة الشاطئ إلى صالون سياسي أدبي شعري ثقافي ، لولا هسهسة الموج تجذبنا لتذكرنا بان ليل أبي نواس هو ليل طرب أيضا وأصوات تصدح بالشجن العراقي. . . وتختلط أغاني ناظم الغزالي وزهور حسين بأغاني أم كلثوم وأغاني الأعراس. . . بينما تتعالى قربنا ضحكات الأطفال ومرحهم بين المراجيح. ولمعان عيون العشّاق تطرّز قصائد الغزل تحت ضوء القمر. بينما تتمايل الزوارق مع النسائم مبحرة بأضوائها كأنها اللؤلؤ المنثور آخذة راكبيها في نزهة مائية.

وأبرز ما في هذا الشارع سلسلة المقاهي والمطاعم الشعبية التي تقع على طول ضفة النهر ورائحة السمك المسكوف تملأ المكان وأفضل الأسماك النهرية التي شهرت بها بغداد كالشبّوط والكطان والبني الذي يتم صيده مباشرة من قبل صيادي منطقة الكرادة القريبة من شارع أبو نواس، والكباب العراقي والذي يقدّم ساخناً مع الخبز البغدادي الخارج من التنور توّاً. . .

كان شاطئ دجلة مؤثثا أيضا بمقاعد خشبية مستطيلة أمام شاشات تلفزية كبيرة تتحلّق حولها العائلات كأنّهم في بيوتهم. وطاولات فردية عليها لامبات مضيئة ينكبّ عليها بعض الطلبة للمراجعة خاصّة وقت الامتحانات.

أما مجموعتنا فكنا نأخذ زادنا معنا لنفترش الرمل على ضفاف دجلة مباشره قرابة الميّ نتسامر ونتناقش ونتجادل ونغني وندبك ع العتابا والميجانا. . . أحيانا حتى الفجر حيث نشهد طلوع الشمس من وراء النهر وننتظر مقاهي الصباح حتى تفتح لنشرب استكانات (كؤوس) الشاي المعطّر بالهيل، قبل أن نعود إلى أقسامنا الداخلية وأحيانا إلى محاضراتنا الصباحية وقد بدأت الدروس تخف بحكم نهاية السنة.

كان ليل دجلة ليل حبّ وأنس وطرب ومرح وجدّ وهزل وجدل طافحا بأمواج الناس راصدا حقيقيا لنبض الهدير الليلي لبغداد خاصة وقت الاحتفالات ومصاحبة الفرق الغنائية في المواسم والأعياد.

يحرسه تمثال أبو نؤاس يرنو من بعيد، بيده كأسه الشهير، الطافح شبقا وعشقا، الناهل من كل متع الحياة على اختلافها، لشاعر خالد لن يموت حتى لو كسر

الأصوليون يده والكأس بالذات، بعد أن أبدع في تصميمه الفنان إسماعيل فتّاح الترك في العام 1972.

أمّا أنا فقد كنت كثيرا ما انسحب إلى موعدي السريّ... أسير مع حافة النهر حافية القدمين أتلذذ بمياهه الباردة تحت انعكاسات الأضواء الملونة للحدائق الغنّاء.

حتى أصل إلى شهرزاد التي تنتظرني لنتحاور ونتجادل حول ماروت لنا وما سنروي لغدنا. وفي ليلة واجهتها «هل رويت كل الحكاية يا شهرزاد ؟»

أم أنك سكت على كثير من الأسرار بفعل المحرّم واللاّمباح لا بفعل قدوم الصبّاح. أم أنك كنت تستبطنين خطاب الملك الذكر شهريار وتعيدين على مسامعه ما يشتهي أن يسمعه وجعلت تاريخ نساء الشرق جلّه تاريخ عشق وغدر وخيانات؟

وواجهتني شهرزاد بذات الليلة:

«و أنتنّ كاتبات هذا الزمان هل رويتنّ كل الحكاية عندما يتعلق الأمر بسيرتكنّ الذاتية خاصّة أم أنكنّ تمتن كلّ ليلة بغصّة الكلمات؟».



نصــوص

عبد الفتاح بن حمودة / كاتب ،تونس

(1)

مناديلُ معلّقة

أكوام لحم على الرّمال البيضاء وطرق بحريّة مالحة. أمكنة سهلة لا تشي بأيّة ضراوة لريح أو عواء. الأمكنة خيوط رقيقة مثل مواليد الفجر. هكذا يجب ما كان وأكثر من ذلك ما سيكون : رياح شماليّة شرسة وقطّاع نجم. الليل : حيث تلد الفجائع شجرات حمراء، حيث الخطوات الملأى بعبق الوردة. حيث الأقمار البيضاء والزّرقاء في قلبي تماما. حيث مجاهل الرّغبة وجمالها وجلالها، حيث الأحلام الصّغيرة تجد مقاعد في الأمطار.

لم أكن حزينا هذا اليوم، كنت رقيق اليدين أغنّي للأعشاب النّائمة أسفل كلّ قمر، كنت أتلمّس الأعشاب اللاّزورديّة بعينيّ الصّغيرتين. أتلمّسها بعيدا بأصواتي، أتقمّصها بينما النّهار يعذّب قلبي بضوئه.

البارحة كما لو كنت أسفل الجحيم، سلّمت على وردة صغيرة جدّا : إنّي أسمع كلماتك على الورقة، لكن لماذا كانت أصواتك زرقاء كلّها !؟ لماذا كانت زرقاء إلى حدّ ملموس وأعمى!؟ البارحة فقط أدركت خرافات الأرض، فمثلي أيّتها الوردة الخالصة طائر فوق الصُّدفة!

طائر لا يحبّ الضّجيج المسائيّ وهتاف المناديل الزّرقاء العائدة من البحر، طائر يحبّ الضّجيج الصّباحيّ وهتاف المناديل الزّرقاء الذّاهبة إلى البحر، لا يحبّ سلام العجائز. طائر يحفظ الآيات القديمة للشّمس، يتمتم بها في الرّيح ثمّ يغتسل في نهر اسمه المحبّات الخالصة الغضّة !

وحيث أجلس في المساء في بحبوحة رجل غطّاه الماء تماما، أرسم صراخ الأقدام، أقدام الآخرين المائلة، أكوّن بها نجمات ملثّمة بأحزان اللّيل ثمّ لا شيء آخر. سيقان متورّمة في الماء من أثر اللّوعة، مناديل مهيّأة للتّعليق، شفاه بغايا مغروسات في الاسفلت، نباح عجلات في آخرة اللّيل، بساط منعّم لكلّ هذه الكلمات التي تحيا . .

ناديني إذًا واجعلي أصابعي بيضاء إلى أبعد حدّ في الأرض وحمائمَ يُحتّم عليها احتساء الرّيح الدّافئة.

(2)

أطـلـس

للشّمس البحريّة نكهة امرأة تهجر بيتها بلا أمل في الرّجوع. للسّماء هيئة امرأة بربريّة تقتل بحنوّها الكامل. صوتها يروّض الرّعد ووجهها يوقظ المطر. يجعله، عندما يرغب في ذلك، يمشي على اثنين، وأحيانا أخرى على واحدة فقط. تلك الغبطة، القمر الذي يتدحرج مقطوع الأطراف والنّساءُ البحريّاتُ يجلسن بإسمه وردات أو عساليجَ ضوء.

للشّمس البحريّة أن ترمي السّماء المنحوسة بالحصى وتتدثّر بأناقة المشهد. هذه البربريّة لها طفل يصطاد الأفق بشبكة دموعه وبعطر خطواته. البربريّة تفكّك خلاخيلها، تجلس وتشمّ رائحة قدميها كي لا تستسلم للنّوم. حتّى التّجاعيد التي ترونها، ليست كذلك، هي الوشم الأزرق، الوشم الأوّل لمياه بربريّة، شجرتها ليست عانسا، وكلماتها ليست كلمات النّمل التي تتحشرج تحت أرجل الحصان.

تعرف وردة الثّلج القصبَ الذي يتمرّد على المقاعد ليتآكل مثل قمح نهديها أو مغالق رغبتها. تعرف الوردة المشاعل التي ترقص في بحيرة الدّمع. لبحرها نوافذ وكتب وأصوات ومصابيح تقرأ كتاب الرّمل وغيره من الكواكب وحناجرها يتجمّع فيها حصى الحرّيّات الصّباحيّة لمشية النّعناع...

- ماذا تفعل الوردة أو بحيرة الدّمع السّكرى بين الشّاعر والشّمس ؟

- تنمنم التّراب، تغسل الرّيح وتمحو تجاعيدها بالأمطـار والخمـرة والرّغبـة المطلقة في المضاجعة والتكاثر.

- ماذا فعلت فراشات رفرفت على يديّ قبل أن تحترق ؟

- قبّلْتُهُمَا بانتظام خرافيّ.

***

هكذا، عندما ترون قوس قزح يتساقط شعره ويهرم، انسوا كيف ومن أين يبتدئ...

هكذا أيضا، دائما للنّهار قميص يمزّقه اللّيل، للملائكة سرطانات مذعورة، سمكات تقتلها رماح الرّغبة، أو بلّورات مكسورة بعناية.. في حين لا تزال النّجوم الأخرى التي بقيت في حناجرنا، تتهادى وتبحث عن عمل آخر، حروفه الموج. إنّها لا تبحث عن نشيد أو أغنية بل عن ذيل مقطوع لحصان بحريّ أو بريّ.. لا فرق... الأحصنة القديمة تصهل ونحن نقطع ذيولها لأنّها لا تعجبنا. في هذا الأطلس شجر يتبادل العصافير ونوافذ تحتفل بفجر آخر. اليد البيضاء فجرها كلمات تتبلّل بالضّوء. تخلع الرّؤوس كالقمصان، والجوارب العاشقة تلبسها وقتما تشاء. الزّبد يتحوّل غالبا إلى رعد والغيمة تتحوّل إلى فراشات. عاهة النّجمة تتحوّل إلى زهرة أو قُبلة أو إغماضة لأجمل عاهرة على الإطلاق.

- ماذا تريدين منّا ؟

- ما أروع تلك النّوافذ الصّغيرة التي خرجت منها العصافير!

***

أغصان خضراءُ تفكّ أزرارها، تحرّر أهدابها من الدّمع وتستسلم لنوم آخر. تخرج من شمس البحر آلاف الشّفاه وآلاف الأسنان. لثوبها اللّحميّ هدير تغتسل فيه، ولأصابعها ذئاب فضّيّة نأنس بها.

لتكن الكلمات أحلاما وضجيجا عائما والكتابة امرأة لم يتذوّقها أحد، أو امرأة أخرى مالحة من كثرة الوطء! لا فرق..

***

لم تعد ترى، بدأت ترى أصواتها الآن. اسألوها من هي. اهمسوا لها. هل التقينا حقّا مرّات تحت الأمطار. ها هي تنهض أسماءً أخرى للأنهار والضّوء.. تجمع بريد عظام اللّيل وتلقيه خواتم وأساور.

- لماذا كنت جميلة ؟

- لأنّ السّفينة هي التي تراك، لا الموجة.

قولوا للشّمس إذًا أن تغيّر هيأة يديها وهي تستقبل همس الأشجار ورسائل المحبّين والعشّاق. قولوا لها أن تنمّق وجهها على نحو آخرأكثر إلذاذا من عواء ذئاب اللّيل في غابات الثّلج... قولوا لها كوني عطرا آخر لمغامرة الحكي حتّى تصير الأرض نافذة تتّسع لعينيها وأهدابها... تعرف الشّمسُ محارات البحر وقناديلَ اللّيل. تعرف سكاكين القمر وطراوةَ أفخاذه، تعرف ألسنة النّباتات وشفاه الأزهار.

***

انجلت الغيوم. انهمرت الأمطار في أمكنة أخرى. صارت غرفة الصّباح الضّيّقة بملايين النّوافذ.

هاهي العصافير تهاجر باستمرار أيّتها الشّمس ! ولم تعد خائفة مرتعدة طوال اللّيل...

(3)

أكوان عائمة

[إلى عبد الواحد السويّح وليلى الجزيري]

يد بيضاء على قلبها ونجمة خضراء على يديه.

هكذا، غيمتان ممطرتان تنزلقان من جبل آخر في الصّباح. سوف يمسك بأصابعها : ها هي، ها هو يبكي كأنّما شجرة تحترق داخل طفلين خائفين. سوف تمسك بزجاجه المكسور لتصنع طائرة ورقيّة، وردة أو همسة عصفور مبتلّ.

هو : الكلمات نساؤه والحروف أجنحته.

هي : كلماته فرسي البيضاء وكلماتي غبار ليل قديم.

***

حبّتان صغيرتان طائرتان فوق جدران اللّيل.

***

نافذتان تتبادلان المياه والأشرعة، الأصابع والمناديل، المحار والصّدى، الأزرق وسواه، الوضوح وغموضه.

***

هو : باسمكِ أشعل خطوات ألف امرأة في الشّارع.

باسمك أركب حصاني المرميّ وأخيط وسادة صهيل.

باسمك أبني قرى من الأعشاب والحلازين الأليفة على الضّفاف.

باسمك نساء كثيرات بعباءاتهنّ الشّتويّة ينظرن إلى أصابعي المقطوعة بالضّوء.

باسمك يخرج صيّادو المحار بمعاولهم وفوانيسهم وأسنانهم البيضاء.

باسمك أقف في صيف بارد وأتمتم بالنّجوم.

باسمك أغرز سيوفا في عينيّ لتسقط أزهار صغيرة وفراشات حكي.

باسمكِ أفعل ما بوسع فراشة أن تفعله.

***

هي : باسمكَ أجرح الهواء والسّلالم وأعدّ لك آنية من الظّلال والينابيع.

باسمي تدخل حانات اللّيل لتجمع دموع الأصدقاء.

باسمك أنام في شجرة وأتغطّى بالغزلان والطّيور والأمطار والبروق.

باسمي تضع طائرة الذّكريات في كأس خطير.

باسمك أصنع مرآة بمياه أخرى وألمس أوراق العالم.

باسمي تربّي الدّيدان الصّغيرة الخضراء في الأفواه.

باسمك أمسك امرأة مجنونة من شعرها بكلمات خفيفة.

باسمي تجمع الحروف من الرّمال وتضيء متاهة اللّيل.

(4)

آلة تسجيل

هكذا، هكذا أيّها الرّفاق :

– اقطعوا صلتكم بالأشجار الخائفة.

– لا تثقوا بالخنازير التي تملأ البيوت كلّ يوم.

«هكذا، هكذا، إلى أن ينكسر القلم عند الكتابة»(1) أيّها الرّفاق.

– كلّ بيوت هذا المكان مملوءة بالرّوائح النّتنة.

– ثمّة آلاف الكلمات التي تنبعث هذا اليوم من أفواه قذرة وذئبيّة تتربّص بأصابعكم الخفيفة وأصواتكم الجذلى في الأثير.

***

إلى أين تذهب الوردة ؟ إلى أين يذهب نصّها ؟

تلك أسئلة قذرة فيما يخيّل إليكم طبعا أنّني كتلة كثيفة ناعمة عاجزة عن إضمام شفتيّ وتلمّظ آخر/ أوّل قطرات اللّيل :«الابيض الأوّل» و«الافتتاحيّ المذهل»(2).

انظروا مليّا أيّها الرّفاق : أنا أحبّكم كثيرا، لذلك لا تتوقّفوا عن الوشاية بأصابعي. أنا خارج القمر أصلا فوق هذه الأرض المدهشة. فوق القمر، لا... لا... تحت القمر بقليل. لذلك لا تبحثوا عن تعلّة لقطع مؤخّرتي بفظاعة. اقطعوا مؤخّرة الشاعر كما ينبغي ثمّ استمتعوا بتنضيد الأزهار في مكان آخر. انظروا مليّا أيّها الرّفاق : الأعالي منحوسة ولقيطة فلا تنظروا إليها. انظروا فقط إلى مؤخّرة الشاعر وهي تهتزّ.

الأزهار التي نزلت من مؤخّرة الشاعر، تلك التي قطعتموها في الصّباح الباكر(في الفجر أو ربّما هو كذلك) هي نفسها تلك الأزهار التي شقّت طريقها جيّدا. صار لها فم مفتوح أشبه بمنقار طريّ. لها عيون صغيرة وخياشيم بينما أجنحة صغيرة في ذيولها اللاّمعة... إنّها تتنفّس (تقهقه) في الأسفل... تنظر إلى ديدان الضّوء التي وضعوها(هم، لا أعرفهم) فوق تلك الأسلاك الحديديّة... كلّ أسلاكهم (هم) في شكل معقّفات، لذلك تسبح الأزهار بلا هوادة في ضجيج الأسافل الممتع... أولئك الذين لا ينظرون إلى الينابيع الواقفة تتبختر بلا انتظام تحت الشرفات في المساء.

القطّة جائعة بانتظام خرافيّ وهي لا تعرف أنّ الدّقائق السّتّة التي مرّت بعدها (وربّما قبلها بكثير) هي غبار تلك الانفجارات التي حدثت بين الشّمس والبحر. كلّهم باستثناء القطّة الأولى، تلك الجائعة بانتظام خرافيّ، نقلوا بغباوة كلمات أصليّة من معجم سقوط الاقمار.

الوردة (ميكانيكات الرّغبة)المحرّكة للمستهترين الجدد. هي نفسها التي كانوا يجهلونها ويخافون منها. هي نفسها التي يتشدّقون بها هذا اليوم دون حياء. لقد نزعت تلك الكلمات البيضاء سراويلهم وراء الأشجار، وعندما أطلّوا هاتفين واضعين سراويلهم فوق أيديهم هاتفين مهلّلين : لقد نزعنا سراويلنا تحت الأشجار لنغتسل منها (لنغسلها) وهاهي بمياهها السّاخنة فوق رؤوسنا!

هي نفسها تلك... تلك اللّطخة الكبيرة التي حدثت وراء أعيننا، أمامها وخلفها تماما جرّاء سقوط دائرة ضوء حارقة في قطعة قماش باردة وطريّة...

***

أيّها الشّعاع الملكيّ : شعاع الكذب والسّخريّة والمجاملة وأكل الخبز بأحزان الآخرين، يا شعاع القذارات والنّتانة. أيّتها الخنازير الكبيرة والصّغيرة التي تملأ الاثير بالمخاط والمنيّ والقيح والقطران..

اهدؤوا قليلا أيّها الرّفاق : ثمّة موكب ملكيّ يمرّ.. لذلك انتبهوا ولا تصفّقوا، حيث أياديكم مقطوعة من كثرة ملايين التّصفيقات اللاّزورديّة للرّنين العاديّ.

أيّتها الرّصاصات البنيّة، أيّتها الخنازير مرّة أخرى، انتبهي إلى الرّصاص البدائيّ.. لم يعد ثمّة رصاص أخير أيّها الرّفاق..

1) أبو حيان التوحيدي.
2) الشاعر الإسباني «أنخيل غارثيا لوبيث».



قصص قصيرة جداً

إلهام عبد الكريم / قاصة وروائية، العراق

حيرة

امرأة نحيلة ملفعة بسواد عباءتها الكالح تعتلي حماراً رماديّ اللّون، تدور به بين البيوت، تجمع فضلات الطعام وكسر الخبز اليابس وما تجود به النسوة من نقود أو ملابس. أمرّ بها أو تمرّ بي في رواحي وعودتي. ومثل كل مرة أراها تنتابني الحيرة إذ تتغير صورتها وصورة حمارها فتلوح لي وقد غدت سمينة تنوء بجسدها الثقيل الذي لا يحتمله الحيوان فتظلّ سائرة طوال الوقت إلى جانبه بينما يبدو حمارها الأبيض راضياً تماماً. هل أنا بحاجة إلى مزيد من ذكاء لأحزر أن هناك امرأتين وحمارين ؟ !

ريافة

تطاير زجاج النافذة هنا وهناك وصار شظايا مدببة النهايات كأنصال سكاكين مشحوذة. الرجل الذي طيرت عقله المفاجأة القاتلة هذه شعر بسعادة غامرة، سعادة أن يخرج سالماً من تحت هذا المطر البلوري المخيف، وإذ اطمأنّ إلى أنه لم يصب بأذى ولو بسيط، فكّر ملياً وقرر أن يجمع الكسر كلها ويقوم بريافتها، وراح يخيطها إلى بعضها متتبعاً خرائط تثلماتها وتكسراتها. حين انتهى من عمله شعر بروعة الزجاجة التي صارت أجمل لوح ملون بدمائه التي أسالها وخز الأبرة التي رافت جروح البلور الحزين !

تربّص

أضربت الدجاجة النزقة عن الطعام، لم يعد يغريها شيء كي تعاود أكل الخضارالتي ترميها إليها ربّة البيت كل يوم. الدجاجة برّرت رفضها ذلك بأنها شعرت بتغيّر طعومها عمّا كانت تعرفه من قبل، وهي تدري أن المواد الكيمياوية والمعدّلات الوراثية من يقف وراء هذه المشكلة. المرأة خافت على دجاجتها من الهلاك، فرمت إليها رزاً يابساً. رقصت الدجاجة وراحت تنقر الحب وهي تقأقئ منتشية إلاّ أن عصفوراً على غصن الشجرة تربّص بها، نزل ليشاركها وليمتها، الدجاجة نقرته. العصفور صار بين رجليها يدور معها حيث تدور منشغلة بالبحث عنه ولا تراه، وهو يواصل التقاط حبّات الرز بلذاذة حتى أتى عليها كلها!

انتظار

ظلّ مستتراً مرة، وغائباً أخرى، وهي الحاضرة بقوة، انتظرت طويلاً أن يسكب السكوت ذهبه في رفة روحها وثنايا عقلها ليبدّد فضة الكلام بصمت مستمر، ذلك هو ضميرها !

أمومة

رنّ هاتفها، كان الرقم مجهولاً، وعلى غير عادتها ردّت. جاءها صوته رخيماً مفعماً بالرجولة، حيّاها وقال لها كيف حالك يا أمي ؟ !

انتابها سهوم، والمتّصل على الجانب الآخر يواصل نداداتها ، أنت معي يا أمي ؟

حاولت أن تقول له إنها ليست أمه إلاّ أن قلبها لم يطاوعها وانعقد لسانها وماقالته له لا يعدو الحقيقة : الرقم خطأ يا إبني.

ظنّت أن الحكاية انتهت، إلاّ أنه عاد ليطلبها في اليوم التالي وفي الساعة نفسها. هي لم تعدّ المرات التي هاتفها فيها ولم تتوقف عند الكلام الذي تقوله له أو ما يقوله لها، فكلّ ما تريده الآن ألاّ يمرّ يوم دون أن تطمئنّ عليه، بعدما صارا أماً وإبنها !

شظايا وجه

الطائرات فوق تواصل القصف وهي في بيتها تلوذ بالزوايا باحثة عن مكان آمن.

وإذ انتهى كل شيء، راحت تلملم شظايا وجهها من على زجاج النوافذ المحطمة !

عزف أخير

وحدها أدركت أن شفتيه المنفرجتين لم تطلقا صرخة مستغيث خائف من موت راح يسحبه نحو الغياب، بل إنهما كانتا تعزفان على نايه الحزين لحن وداعه الشجيّ الأخير!

حالمان

وكأنّها تسير في حلم جميل وقطرات ماء دافئة تتدحرج على خصلات شعرها وكتفيها. وهي تواصل طريقها قدماً يتكاثف الضباب الغبشي حولها. لاحت لها بالكاد مظلّة موقف الباص فسعت للوقوف تحتها. على بعد خطوات منها وقف رجل حالم مثلها، وفي نشوة طفولية سألته : أهذا مطر أم ماذا ؟

وهو مأخوذ بجمالها، أجابها بصوت أسكرته اللحظة الحالية : لن نعرف حقيقته مالم نسر تحته وكفانا متعانقتان !

حطّت كفّها على يده، تسرّب دفؤه اللذيذ إليها وهي منحته شيئاً من برد أطفأ احتراقه ومضيا سويّة دون أن يلحظا أن شمساً ولدت للتوّ ستبدّد الضباب عمّا قريب !

سؤال

يرنو الرجل إلى تابوت خشبي وضع على الرصيف، وهو يحثّ خطاه قدماً وكأن ريحاً عاتية تدفع به بعناد تجاهه. تساءل : سيحمل من إلى مثواه الأخير؟

وكأن السؤال لم يكن كافياً انتابته نوبة من حيرة وراح يفكر، هذا الصندوق الضيق كيف يتسع للسمين والضعيف بالوقت عينه ؟

الرجل الذي لم يجبه أحد عن تساؤلاته وجد نفسه داخل الصندوق مستلقياً باسترخاء تام وما لبث أن أغمض عينيه وانزلق في نفق العدم ولم يتبق في مدى سمعه غير قول أحد الواقفين:

كيف عرف أن التابوت له دون غيره ؟

توابل هندية

وحيد جداً تقلبه الأيام كيفما شاءت. لا يفكر كيف، بل لا يعرف وسيلة يتخلص بها من فراغ حياته الذي صار أثقل من قدرته على الاحتمال. لا يجد في بيته

دفءًا ولا في طريقه أنيساً يبدد وحشته وكأن الدنيا خلت من الناس أجمعين.

وكان عندما يداهمه الجوع، يشتري شيئاً بسيطاً وينزوي في المقعد البعيد لا يرى أحداً ولا أحد يراه. انتابه الأسى وراح يلوم نفسه : الإنسان هو ما يختاره وما يكون عليه.

شعر بحاجته إلى أن يبدأ بفعل شيء، أي شيء يحسسه بوجوده، وأن رغباته هي رغبات رجل يحب الحياة وإن كانت هي لا تحبه !

اغتسل ولبس ملابس مكوية واختار مطعماً جيداً. رحّب به النادل وأجلسه في مكان نظيف ووضع أمامه المقبلات ثم مدّ إليه قائمة الطعام ليختار منها ما طاب له. هو لم يلق نظرة عليها فقد حسم اختياره مسبقاً. تهيّأ النادل ليكتب، وهوصار يُملي عليه طلبه بثقة عالية:

- أريد امرأة بنكهة التوابل الهندية !.

شهقة عالية

في كل مرة تلتقيه، تأمل أن يكون قد تعطر بالعطر الثمين الذي أهدته إياه في مناسبة عزيزة عليهما. كانت تجلس صامتة، تغمض عينيها برفق وتطلق العنان لأنفها الحساس ليلتقط رائحته التي ملأت أنفاسها منذ أن تشممته في المتجر وحتى هذه اللحظة، وسرعان ما تسلل اليأس إليها، تصاب بالخذلان وتواصل الاستغراب، ذلك أنها سمعت شهقته العالية ورأت كيف ضمّ هديتها إلى صدره وهو يشكرها مرات ومرات.

من ذا الذي سيخبرها أنه ادّخر عطرها الغالي لمواعيده مع المرأة الثانية ؟

لغة الحبّ

عرف أنها لا تملك القدرة على النطق إلاّ أن ذلك لم ينل من وهج الجمرة التي أشعلت قلبه لحظة إذ رآها في المرة الأولى وتأكد بشكل لا لبس فيه من ثبات حبه لها فيما بعد.

المرأة التي شعرت بامتياز أن يحبها رجل مثله صارت تبحث عن أي شيء يظهر له شغفها به وتعاظم عاطفتها فراحت تحوم حوله تواصل الكلام بدمدمة غير مفهومة، وهو الذي يعرف جيداً حدس أسباب ماتفعله، ومع أن دواخله رقصت فرحاً إلاّ أن دمدمتها صارت من أسباب برمه وضيق صدره وصداعه.

خشي أن يتفاقم الأمر لذا فكر بشيء ما ينقذ حبه. أمسك بها ووضع كفه على فمها كي تسكت قليلاً، وما أن فعلت حتى طلب منها أن تنظر إلى عينيه، وبإشارة معبرة من يده وتمتمة غير مسموعة من شفتيه أدركت أن الحب لا يحتاج إلى لغة منطوقة مسموعة !

الهرّ يكلّمها

نظرت إلى الهرّ فأعجبها اكتناز وجهه وكثافة شعره مشمشي اللون. كان ينظر أمامه بعينين ضيقهما النعاس وأشعة الشمس التي نهضت بجبروت حرارتها بشكل مبكر. قالت له في سرّها إلى ماذا تنظر أيها الماكر، أهو صيد ثمين ؟ همهم القط وتلمظ ولحس شفتيه وكأنه أجابها، وهي بدا لها أنها فهمت فاستدارت لترى حمامة جميلة تلعب على مقربة منه. ضاق صدرها وحاولت أن تنبهها إلى الخطر المحدق بها إلاّ أنه حذّرها، بل قال لها لا تفعلي وإلاّ أخمش وجهك ! لم تصدق هي ما بدا لها أنه وهم من صنع خيالها لذا خطت خطوة واحدة باتجاه الحمامة، عند ذاك حدث شيء سريع ومباغت. كان الهرّ على بعد خطوات منها والخيبة تلوح على ملامحه، أما هي فراحت تمسح جراح وجهها النازفة غير مبالية مادامت الحمامة قد حلقت بأمان !

أبداً ما حييت !

سألها : ماذا لو مت قبلك، هل ستحبين أحداً آخر بعدي ؟

غاص قلبها وسال دمع عينيها وراحت تمطره بقبلاتها وهي تردد لن يكون في حياتي سواك أبداً.

وبعد أن هدأ روعها سألته السؤال نفسه فاحتضنها وهمس لها: أبداً ماحييت !

حين صارت حياته كئيبة من دونها، قرر أن يبحث عن امرأة أخرى تبدد وحشة أيامه وتملأ بيته دفءًا ناسياً أو متناسياً وعداً كان قد قطعه منذ حين !

ليست لديها حديقة وهي تحبّ الورود

ليست لديها حديقة كي تزرع فيها ما تشاء من الورود التي تحبها، وفي السوق رأت عشرات البسطات والمحلات التي تبيع الفواكه والخضروات نفسها دون أن يفكر أصحابها بشيء آخر لا يبيعه غيرهم. ستقترح على أحدهم أن يبيع الورود إلى جانب بضاعته. أسرت بذلك إلى من تصورت أنه سيفهمها إلا أنه قهقه عالياً وقال لها: ياسيدتي لا يحب أحدنا أن يوصف بالجنون أو البطر !

أحدهم !

قال للمرأة الجالسة في الباص إلى جواره: إنّ العالم مليء بالمجانين !

حدّقت به ملياً وأومأت برأسها: نعم أنا أصدقك.

قال لها وكيف لك أن تصدقي ما أقوله وأنت لا تعرفين من أكون ؟

أجابته: الأمر لا يحتاج إلى أدلّة أو براهين، ذلك إنني أتحدث إلى أحدهم الآن !

صدمة

شعرت بصدمة قاسية وهي تلتقيه للمرة الأولى بعد فراق طويل، لم يكن هو الرجل الذي عاش في خيالها تلك الأعوام الماضية. إنه آخر تماماً برغم كونه لبس وجهه الذي تعرفه ولم تره إلاّ في مناماتها السعيدة. كان بعيداًعن جوهره الذي صنعه خيالها بمسافة فلكية !

أنهت اللقاء وعادت إلى بيتها بشعور المهزوم في معركة سهلة وراحت تفكر في أحوالها وأحواله وهي تتساءل: أهو فجّ بواقعيته ومباشرته أم أن خيالها هو من جنى عليه إذ أراد له مكاناً عالياً وقلباً دافئاً وعاطفة متّقدة لا تنطفىء جمرتها المقدسة ؟

حين عاودها الحنين إليه لجأت إلى خيالها ثانية لعلّه يُعيد تشكيله ويقدّمه إليها في نقطة وسط إلا أن ذلك لم يتحقق، فهو لم يعد غير ظل باهت لا ملامح له، راح ينأى عن مدار رؤيتها في شبه إعلان عن نهاية القصة بموت الحلم !

كابوسها

مشت بخطوات بطيئة وهي تتوقع ظهوره بين لحظة وأخرى، سيمسك برقبتها ويواصل الصراخ طالباً حمايتها منهم ! وهي ستطلب منه أن يرخي يديه لأنها توشك على الموت، وسيضغط بدوره أكثر حتى تفر الدموع من عينيها فتنتفض بكل ما لديها من قوة لتجد نفسها في فراشها ! ذلك هو كابوسها الذي باتت على يقين من أنه سيحدث في يقظتها يوما ما.

بدون عناء

اعتادت أن تتلقّى كلمات التشجيع مع كل لقمة تأكلها، وهي قليلة الشهية، ولأنها لا تريد خسارة هذا الشيء الذي يسعدها، راحت تدسّ الطعام في فم لعبتها دون أن يلحظ أحد ما تفعل، شاعرة بالشبع التام دون عناء يذكر، من كلمة «أحسنت» التي تمحضها بها أمها !

أعراف

تعلم أن كلاهما يحبها وأن حب الطفولة غير قابل للنسيان، وهي بينهما ستبقى واقفة على الأعراف لا تدري من منهما جنتها ومن منهما نارها.

شكرا آنستي

عبّاس سليمان/ كاتب، تونس

وصلتَ محطّة القطار باكرا.

باكرا جدّا.

قبل موعد الانطلاق بثلاث ساعات كاملة.

وقبل أن يفتح قاطع التّذاكر شبّاكه.

وقبل أن يبدأ في التّوافد على المكان المسافرون.

لم يكن في كلّ المحطّة وساحتها إلاّك.

هكذا أنت.

أو أنت هكذا دائما.

أو تلك هي إحدى عاداتك السّيئة.

أو ذلك عيب فيك لم تستطع أن تتجاوزه.

تدرك جيّدا أنّ الإدارة التي ستقضي منها شأنك تفتح أبوابها في تمام الثّامنة والنّصف صباحا غير أنّك تصل إليها قبل ذلك بساعة على الأقلّ، وتظلّ طوال وقت الانتظار تذرع ساحتها جيئة وذهابا ملتفتا من حين لحين إلى بابها الكبير وإلى شبابيكها الكثر متوقّعا دائما أن يكون كلّ من يمرّ أمامها واحدا من موظّفيها جاء ليشرع في وجهك الباب.

تدرك جيّدا أن لا سبيل إلى أن تبدأ عملك قبل أن ينضمّ إليك زملاؤك ولكنّك تبكّر إليه وتظلّ تعيش الانتظار حانقا على نفسك الأمّارة بالتّبكير، وعلى ساعة دماغك المصرّة دوما على أن تسبق المواعيد المتعارف عليها.

يقال لك إنّ طائرتك ستقلع في تمام الرّابعة عصرا وتقرأ ذلك مرارا على تذكرتك بوضوح ولكنّ قوّة ما تدفعك إلى أن تكون بالمطار قبل موعدك ذاك بساعات طويلة.

داء لا دواء له.

طبع لم تستطع أن تتلافاه.

كثيرون من أهلك وأصدقائك يحسدونك عليه ويرونه ميزة فيك، فيما آخرون يلومونك عليه ويرون الأمر مضيعة للوقت وتعكيرا لمزاج الآخرين وضربا من الشّذوذ.

محفظتك التي تحوي أوراق هويّتك وكتابا وكنّشا وقارورة ماء وأقراص صداع وضعتها بين ظهرك وظهر المقعد الأخضر الطّويل وحقيبتك أحكمت لفّ ساقيك حولها.

وظللت تقرأ مواعيد انطلاق ووصول القطارات على السّبورة المقابلة.

كنت هكذا... تقلّب عينيك بين السّبورة اللاّمعة تقرأ فيها المواعيد وساعتك تتفقّد فيها تقدّم الوقت... كنت هكذا عندما قطع عليك وحدتك في المحطّة الواسعة شابّان دخلا يتأبّطان ذراعيْ بعضهما ويرفعان أصواتهما بكلام كالغناء.

...نظرا إليك... إلى حقيبتك بين ساقيك... إلى محفظتك وراء ظهرك...إلى جيوبك... إلى بدلتك وربطة عنقك... قرآ على وجهك خوفك ووحدتك وقلقك ...

لا أحد منهما ألقى عليك التّحية.

دفعك حذرك الذي تحوّل إلى هلع إلى أن تحيّيهما بصوت مسموع واضح محنيا رأسك ومبتسما ولكنّهما لم يهتمّا بذلك.

وعادت عيناهما تحطّان على أناقتك ومحفظتك وحقيبتك ...

انكمشت وتصنّعت المسكنة ضاغطا بكتفيك على ظهر المقعد الخشبيّ الأخضر وبساقيك على الحقيبة وبدأ خيالك يستعدّ لإطلاق عبارات وجمل دفاع ستحتاجها إن همّ بك الإثنان أو أحدهما.

ستقول لهما :

"ليس في الحقيبة سوى بدلة وأدوات نظافة وبضع كتب وأدوية رأس ومعدة وأرق وليس في المحفظة غير ماء وقلم وأوراق شخصيّة ..."

وستحاول أن تجهش بالبكاء.

ستقول لهما إن أصرّا عليك وارتعدت أطرافك من عضلاتهما المتينة والشرّ الذي في صوتهما ونظراتهما أنّك تمتطي القطار إلى العاصمة لتطير منها إلى بلد عربيّ تحضر فيه ممثّلا عن المثقّفين ملتقى عربيّا حول الأدب والسّياسة وستؤكّد لهما أنّ هذه الفرصة لا تتوفّر دائما ولا تتكرّر أبدا.

بدا لك دفاعك خاويا.

بدا لك فاقدا لكلّ تأثير على هذين الشّابين اللّذين يبدو أنّهما نذرا حياتهما للعيش بالسّرقة والتّرفيه بالنّهب والمتعة بمتاع الغير.

ثمّ ارتفعت درجة خوفك عندما اقترب منك الإثنان وعيناهما على جيوبك...

أحاطا بك... فانكمشت.

لم يكن بحوزتك... كأس شاي مثلا فتعرضه عليهما... ولم تكن لسوء الحظّ مدخّنا إذا لوضعت سجائرك بين شفاههم.

قرأت الوقت في معصمك ثمّ أسرعت تدسّ يدك في جيبك مخافة أن يتفطّن إلى ساعتك أحدهما.

دبّت يدك إلى جيبك الآخر تخرج منه جوّالك ثمّ سرعان ما أعادته إلى مخبئه مخافة أن يختطفه منك واحد من هذين المحيطيْن بك القابضيْن على أنفاسك.

رأيت الذي على يمينك يلتفت وراءك.

ورأيت الذي على يسارك يرسل عينيه إلى حقيبتك وإلى ذبولك واصفرارك وارتعاشك.

ورأيتهما معا يتبادلان نظرات فهمت منها أنّ ساعة الهجوم عليك وعلى أمتعتك قد أزفت.

السّاعة كانت الخامسة عصرا.

وقطارك الذي لم يصل بعد سينطلق نحو العاصمة بعد التّاسعة بربع ساعة.

والمحطّة خاوية.

والشّبابيك مغلقة.

لا عون تنظيف جاء لإفراغ الحاويات ومسح الأرضيّة.

لا عون أمن جاء يتفقّد المكان وما فيه ومن فيه.

لا موظّف من جماعة المحطّة فتح شبّاكه أو أعلن عن وجوده وراءه.

لا مسافر آخر مصاب بداء التّبكير جاء يجرّ حقيبته وينتظر معك السّاعات الطّوال موعد انطلاق القطار.

لا بائع متجوّل جاء يعرض بضاعته.

لا

لا

لا

تفقّدت جوّالك وضغطت على محفظتك وزدت من لفّ ساقيك حول الحقيبة ثمّ رفعت رأسك تجيل عينيك بين الإثنين.

كانت عيناهما تتبادلان نظرات أخرى !!!

نظرات جديدة !!!

نظرات مختلفة !!!

نظرات يقول فيها كلّ واحد لصاحبه : انظر إلى باب الدّخول.

تبعت إشارتهما والتفتّ أنت أيضا إلى الباب فـ.....زال خوفك بمجرّد ما وقفت عيناك على القادم.

زال كلّ الخوف الذي كان فيك.

فرجت ساقيك،

وأرحت محفظتك من ضغط كتفيك،

وتركت جوّالك يرتع في جيبك بل إنّك أخرجته وبدأت تقلّبه بين يديك وتبتسم.

تركك الإثنان وهما يبتسمان أيضا وأسرعا في اتّجاه الفتاة القادمة يتودّدان إليها ويعرضان عليها حمل حقائبها... ويستقبلانها بلطف مبالغ فيه.

نهضت من مكانك الذي كدت تلتصق به خوفا، واتّجهت أنت أيضا إليها ومددت إليها يدك وأنت تقول:

شكرا آنستي.

مكتبــة الحيــاة الثّقافيّــة

تقديم ع. م. ر

«رواية القمع في تونس»
لمنية قارة بيبان (تونس)



صدر للباحثة التونسية منية قارة بيبان كتابها النقدي الثاني المعنون «رواية القمع في تونس». وكان قد صدر لها قبله كتاب مكرس للمسرحي السوري سعد الله ونوس عنوانه « مغامرة الكتابة في مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس».

والكاتبة باحثة وناقدة جادة رغم أنها مقلة ولكنها ساهمت من خلال عملها كمتفقدة للغة العربية في المدارس الثانوية بتأليف عدد من الكتب المبرمجة في الدراسة الثانوية.

ذهبت في كتابها الجديد هذا لمثل ما ذهب إليه عدد من النقاد العرب الذين عنوا بدراسة السجن السياسي والقمع السلطوي الذي تعيشه جل البلدان العربية. ونتذكر بشكل خاص د. سمر روحي الفيصل الناقد السوري. فالقمع هو المزدهر والذي قامت ثورات وانتفاضات عديدة من أجل إيقافه ، ولكنه مازال حتى يومنا هذا، يخفت هنا ويزداد هناك.

توقفت منية قارة بيبان عند عدد من الأعمال الروائية التي نشرت في السنوات الأخيرة التي أعقبت الثورة بشكل خاص. وهي روايات متفاوتة الأهمية لكن ما عنى الكاتبة منها موضوعها الذي يندرج تحت هذا العنوان الدقيق «القمع».

تهدي كتابها (لى نجمتين أضاءتا الدرب إلى نوال وحنان) وهما ابنتاها. بعده يأتي تصدير برأيين لإدوار الخراط و أوكتافيوباث. حيث ورد في قول الثاني ما نصه» (إن الشعراء والروائيين والمفكرين ليسوا أنبياء ولا يعرفون صورة المستقبل. ولكن الكثير منهم قد غاصوا إلى أعماق الإنسان. وهناك في تلك الأعماق

يكمن سر البعث الذي يجب التنقيب عنه). لعلها أرادت أن تقول لنا بأنها نقبت عن (القمع) كمشترك تتوحد فيه عدد من الأعمال الروائية التونسية.

كتبت الباحثة (على سبيل التقديم) مدخلا لكتابها.

ومما أوردته بقولها : (إن رواية القمع تتطلع أن تمارس حريتها في التقاط المشهد العدائي في عالمنا المعاصر، رهانها تقليم مخالب القمع والاحتجاج عليه. وتوفر الرواية مجالا رحبا لممارسة هذا الفعل المتمرد على الأنساق والقيود بتشكيلها الروائي وما تبنيه من عوالم تخييلية، وما ترسمه من تناقضات وتعقيدات في علاقة الذات بذاتها وبالعالم، قد تحررها من حالات الزيف ومن سطوة المواضعات المحاصرة للفرد والجماعة.

ولعلها أرادت في مجموع فصول كتابها أن تجيب على التساؤلات الأخيرة في مقدمتها وهي : (هل استطاعت رواية القمع أن ترسم ملامح حقيقة ما، وأن تنحت علاقة الفرد بذاته وبالعالم، وإلى أيّ حدّ حقق التخييل الوظيفة المزدوجة للخطاب كشفا وتحويلا، كشفا لما استتر من الملامح المجهولة والمنسية، وحفزا على تمحيص الظواهر ومساءلة السلوكات والخطابات ؟).

أما الروايات التي شكلت موضوع البحث فقد أفردت لكل واحدة منها فصلا وهي:

«آخر الرعية... آخر الاستبداد» والرواية لأبي بكر العيادي. ثم تتحول إلى رواية تونسية أخرى هي دروب الفرار لحفيظة قارة بيبان وعنوانها « دروب الفرار دروب المواجهة».

وتفرد فصلا لرواية الراحل رضوان الكوني تحت عنوان «عيد المساعيد:لعبة الأجسام/ لعبة الكلام» وتتوقف عند عمل روائي تونسي من أعمال القاص والروائي الناصر التومي «رجل الأعاصير» وعنوان الفصل (رجل الأعاصير أو الكتابة مقاومة للنسيان).

ولمحمد الجابلي أفردت فصلا عن روايته « أبناء السحاب وعنوان الفصل الذي سبق لمجلة «الحياة الثقافية» نشره (أبناء السحاب: أوهام الخلاص وتحرير الذات).

أما رواية رشيدة الشارني « تراتيل لألامها» فقد اكتفت الباحثة بوضع عنوان الرواية عنوانا للفصل وهذا مأخذ بالتأكيد في تأليف نقدي.

وآخر فصول الكتاب كرسته لرواية «برج الرومي» لسمير ساسي تحت عنوان (برج الرومي: أبواب الموت/ من عذابات القبر إلى آفاق النشور) - كتبت الباحثة في الهامش اسم المؤلف خطأ إذ ذكرت أنه (علي ساسي). والمقال هذا نشرته أيضا مجلة الحياة الثقافية في العدد السابق.

خلاصة نقول إننا أمام كتاب نقدي غاية في الجدية والتعامل المحب مع نصوص روائية تونسية متفاوتة الأهمية- كما ذكرنا - انتظمت كلها تحت عنوان (القمع). وأن المكتبة النقدية بحاجة إليه بعد أن هاجرت جل الدراسات المنشورة لمساءلة نصوص غير تونسية.

جاء الكتاب في 194 صفحة من القطع المتوسط - منشورات (نقوش عربية) تونس 2014.

« هواء سيّئ السمعة»
ليوسف خديم الله (تونس)



بدأ بيت الشعر التونسي توجها جديدا يتمثل في نشر بعض الأعمال الشعرية الطليعية لشباب الشعراء

التونسيين في انتظار أن يستكمل هذا المشروع بمشروع آخر هو مجلة البيت وقد علمنا أنها الآن تحت الطبع.

وبين إصدارات بيت الشعر ديوان للشاعر يوسف خديم الله المُعنون « هواء سيّئ السمعة» الذي يُهديه إلى الشاعر التونسي الراحل منور صمادح بقوله (إلى منور صمادح) كما يتصدر الديوان مقتطف من سان جون بيرس من (توليفة خاصة) تقول :

(سُمّينا، أيتها السّعادة

لم نكن جُبناءَ

فعلنا ما نستطيع)

هذا الشاعر يمثل اشتغالا شعريا متفردا فيه من الغرابة بقدر ما فيه من الوحشية وعدم التردد من انتهاك وقار اللغة. شخّصنا هذا فيه منذ سنوات عندما اطلعنا على نصوصه حيث عنت « الحياة الثقافية» في نشر شيء من عطائه كما أتذكر وربما صفحات من جريدة «الصحافة» أيام كان لها ملحق ثقافي جاد مليء.

وقد أقدم بيت الشعر التونسي على نشر عمله هذا « هواء سيّئ السمعة» تحويرا من عنوان مجموعة الروائي الكبير نجيب محفوظ «بيت سيّئ السمعة» كما يتبادر للذهن عند القراءة الأولى للعنوان ولكنه آثر استبدال المرأة بـ «هواء» وكيف يكون (سيّئ السمعة» وأيّ هواء ؟ هذا ما أراده الشاعر فكان له ما أراد.

لنقرأ :

(ي / خ

شاعر سابق

سبقت زملائي اللاحقين أيضا إلى قلم الرقيب ذلك القارئ المتعجل لشاعر متمهل مثلي).

ديوان كأنه يحمل متفجرات لغوية استعارة من لغة الإعلام اليومي، وتتطلب قراءته الكثير من (التمهل) للتلذذ بطعم القصائد ومضغها بشهية.

هذا نص (سياحة داخلية) كاملا:

(هنـــا

كلما حاولت أن . . .

ترتدُّ يدي

وعصافيرُ تفرّ بأقفاصها،

فأمدُّ ساقي في فخّ

لاقتناصِ الأحذيةِ.

هنا

هناك

كم حاولتُ أن. . .)

لن يكون الشاعر حداثيا لكتابته قصيدة النثر بل حداثته تختزنها مديات اشتغاله التي يذهب إليها ناسفا كل المسلمات. وهذا ما فعله يوسف خديم الله في ديوانه هذا. وكأنه أراد أن يستكمل دخوله الغريب لعالم الشعر والنثر بالتعريف الذي كتبه عن نفسه في آخر الديوان مثل قوله :

(لم ينشأ نشأة أدبية مبكرة ، ولم يكتب الشعر منذ نعومة أظفاره.

لم يعرف له ولع خاص بالفنون التشكيلية تحديدا ولا هوس بالشعر والرحلات على النفقة الخاصة طبعا.

لم يُساهم في بعث نواد أو تسيير جمعيات أدبية أو تنشيطها أو ما شاكل.

لم يُكرّم ولم يُوسّم لا من جهات رسمية أو شريفة أو مشبوهة.

لاشيء لديه في انتظار الطبع

هو فقط شاعر سابق

من تونس الشقيقة).

جاء الديوان في 80 صفحة من القطع المتوسط – منشورات بيت الشعر (تونس) بدعم من المندوبية الجهوية للثقافة بتونس – سنة النشر 2014.

« كنت أعمى»
لهدى أشكناني (الكويت)



صوت شعري من الكويت تعرفنا عليه وعلى صاحبته من خلال حضورها المهرجان الشعري بنابل وقد حضرت وهي تحمل معها نسخا من ديوانها «كنتَ أعمى» عنوان موجه للمخاطب وليس على لسان المتكلمة حيث وضعت الفتحة على التاء بشكل واضح.

والشاعرة من الجيل الشاب إذ أنها ثبتت في نبذة عن سيرتها مولودة عام 1986 ، وتمارس مهنة الصحافة، وقد صدر لها قبل ديوانها هذا ديوان بعنوان « سماء تبحث عن غطاء» وتحديدا عام 2011 عن دار الغاوون - بيروت.

معظم قصائد ديوانها الجديد تنتمي إلى عالم قصيدة «الومضة» الشائعة بين الشعراء العرب الشباب ولها ما يوازيها في الكتابة السردية بـ «القصة القصيرة جدا».

لغة الشاعرة صافية وعملية تذهب بها إلى غايتها دون التعكز على أي ثرثرة وفضفضة لفظية، ولذا لن نستغرب عندما نجد الديوان يضم بين دفتيه 53 نصا رغم أن عدد صفحاته 58 صفحة فقط من القطع المتوسط.

هذا الديوان يقرأ كاملا لأن نصوصه وإن اختلفت عناوينها تنتمي إلى عالم متكامل نسج بلغة بسيطة إن لم أقل بأن الشاعرة فعلت هذا لكون اللغة لعبتها، لا تخشاها بل تعمل على تطويعها بنزق ولا مبالاة مع أن الوعي بها غير غائب.

هذا نص يحمل عنوان «ارتطام» :

(يحدث أن تقرأ لقاسم حداد « عندما رأسك في طريق واسمك في طريق أخرى».

و كأبله تتحسس موضع رأسك

فتكتشف أن كائنا آخر قد حلّ محلّه

ثم تنظر في المرآة،

ولأنك تجهل مكانه الصحيح

تسير بلا طريق ولا انعطاف

ها قد ضيعت الدرب الذي قطعته فلن تعود. . .

وحده الخوف من يعرف أن يجمعكما. . .).

ليتها استبدلت (أن) بـــ (كيف) لتكون الصيغة (وحده الخوف من يعرف كيف يجمعكما).

في الديوان قد تمضي الشاعرة في اختصار نصها إلى جملة واحدة فقط مثل نصّ (العمى) ليكون : (يدان ترسمان عينين في هواء يتبع طريق هاوية. . .).

ديوان طريف، مبشر، يقدم لنا الكثير من مآلات قصيدة النثر العربية التي ذهبت بعيدا في تجريبيتها.

صدر الديوان من منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت) - سنة النشر 2013.

« أقباس من شعر الثورة»
لمحمد البدوي ونجاة المازني (تونس)

صدر الجزء الثاني من ديوان شعر الثورة من منشورات البدوي للنشر والتوزيع بعد أن صدر جزؤه الأول من منشورات اتحاد الكتاب التونسيين.

يحمل هذا الجزء عنوان « أقباس من شعر الثورة» الذي جمعه وقدم له د. محمد البدوي والشاعرة نجاة المازني. وتحت العنوان الرئيسي ورد عنوان شارح ثان «مختارات مما قاله الشعراء التونسيون في الثورة».

ورد في الإهداء قول المؤلفين (إلى أرواح الشهداء الذين عبدوا بدمائهم الزكية دروب الخلاص. فكانت الثورة وكانت الحرية. إلى الذين يؤمنون بحداثة تونس القائمة على التنوع والاختلاف والتكامل ويعملون بإخلاص كل في ميدانه لتحقيق هذا المشروع).



بعد مقدمة الناشر بتوقيع نجاة المازني تأتي مقدمة الناقد د. محمد البدوي المعنونة « وطن القصيدة وقصيدة الوطن».

وقد ذكر د. محمد البدوي موضحا طبيعة اختيارات القصائد بقوله : (ولم ننتصر في هذا الديوان لنمط شعري أو أسلوب في الكتابة على حساب نمط أو أسلوب آخر ولم نقص إلا النصوص التي لم ترتق إلى مستوى الحدث فكانت القصائد صدى لتعدد التجارب وتنوعها، فبعض النصوص وفية لبحور الخليل وأخرى آثر أصحابها موازين الشعر الحر. في حين تحررت قصائد أخرى متبنية أنماط كتابة حديثة. وفي هذا الاختلاف تكامل يثري الرصيد الوطني).

وأضاف : (وستذكر الأجيال القادمة قصائد هذه المرحلة بكل ما يميزها من بصمات مرجعية وفنية، فتآلفت كل الفضاءات التي كانت مهدا لثورة الشعب فترددت أسماء القصرين وسيدي بوزيد وتالة ومدنين وتوزر والكاف والقيروان. . . إلخ.).

متوصلا للقول : (كان الوطن أجمل قصيدة تغنوا بها جميعا).

د. البدوي في مقدمته هذه متفائل جدا لمستقبل الشعر وليس لحاضره ومنحاز إلى القصائد التي انتقاها وضمها إلى هذا الديوان.

من المتعذر جدا إيراد نص لشاعر دون غيره فهم كثّر. ولكننا نورد أسماء لبعض الشعراء الذين ضم الديوان قصائدهم أمثال: جلال باباي / زبيدة بشير/ حسن بن عبدالله/ مجدي بن عيسى/ فاطمة بن فضيلة/ مسعودة بوبكر/ عامر بوعزة/ كمال بوعجيلة/ جمال الجلاصي/ بسمة الحذيري/ سلوى الرابحي/ علياء رحيم/ يوسف رزوقة/ نصر سامي/ سمير السحيمي/ شكري السلطاني/ لطفي الشابي/ نزار شقرون/ محمد عمار شعابنية/ بحري العرفاوي/ إيمان عمارة/ محمد الغزي/ مولدي فروج/ عبد الله مالك القاسمي/ علالة القنوني/ نجاة المازني وغيرهم.

جاء الديوان في 298 صفحة من القطع المتوسط - منشورات البدوي للنشر والتوزيع (تونس) سنة النشر 2014.